АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

VII

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

VII

АКАДЕМИЯ НАУК
СССР

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И. Э. ГРАБАРЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ЧЛЕНА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В. С. КЕМЕНОВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В. Н. ЛАЗАРЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1961

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ VII

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1961

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Ф. С. РОКОТОВ

А. Н. Савинов

Портрет был той областью, в которой русская живопись второй половины XVIII века достигла наиболее высоких художественных результатов. Возросшее значение человеческой личности, борьба за ее достоинство и право на самостоятельный богатый личный мир способствовали широкому развитию портрета, отличающегося многогранностью характеристик человека, изысканностью изобразительных средств. Портретисты этого времени имели за собой уже немалый опыт художников предшествующего периода. И. М. [Н. ?] Никитин и А. М. Матвеев, А. П. Антропов и И. П. Аргунов создали ряд ярких в своей реалистической правде и значительных по содержанию человеческих образов. Но этим живописцам еще не хватало настоящей проникновенности в раскрытии внутреннего мира человека, их художественной манере — уверенности и артистической зрелости. Лишь во второй половине XVIII столетия художники подходят к решению самых разнообразных и сложных задач в портрете, достигают изощренного технического мастерства. На первых порах в своем стремлении к более свободному и непринужденному изображению человека, преодолевая торжественную приподнятость искусства барокко, они иногда используют приемы рокайльного портрета. Однако наиболее отчетливо эти рокайльные черты сказываются в парадных изображениях. В интимных же портретах художники вскоре обнаруживают умение просто и серьезно характеризовать человека, создавать глубокие и содержательные образы.

Одним из выдающихся художников, творчество которого определило важнейший новый этап в развитии портрета, являлся Ф. С. Рокотов. Этот мастер был забыт, и в течение многих десятилетий художественная критика XIX века ничего о нем не знала. За долгие годы было утрачено подавляющее число его произведений, стерлось представление о своеобразии его творчества. Даже такой знаток старины, как П. Н. Петров, мог привести об «уважаемом в свое время

портретном живописце» немногие отрывочные и малозначительные биографические сведения[1]. Лишь несколько произведений Рокотова было показано на большой портретной выставке 1870 года. Имя Рокотова не встречается в исторических обзорах В. В. Стасова. На рубеже XIX и XX столетий А. Н. Бенуа сделал попытку определить место «полузабытого русского мастера» в искусстве XVIII века, но, не имея в своем распоряжении достаточного материала, указывал далеко не на основные произведения художника. Выставка русской портретной живописи 1902 года располагала лишь шестью работами, приписываемыми Рокотову (две из них в действительности принадлежали не его кисти).

Много сделала для пробуждения интереса к Рокотову выставка русских портретов, устроенная в Таврическом дворце в Петербурге в 1905 году, позволившая ознакомиться более чем с тридцатью произведениями художника. Но лишь с 1920-х годов в полной мере развернулось изучение творчества Рокотова в связи с организацией больших выставок в Третьяковской галлерее и в Русском музее.

Исследования, проведенные в 1920—1950-х годах, имевшие своим результатом ряд публикаций и обобщающих работ, содействовали установлению правильного представления о художнике. Выставка произведений Рокотова, организованная в 1960 году Гос. Русским музеем и Гос. Третьяковской галлереей, была создана на основе всех научных данных, накопленных к моменту ее открытия. Теперь точнее (хотя еще далеко не в полной мере) определен круг его вещей; отведены те портреты, которые без оснований ему приписывались. Стало известно, что Рокотов, которого считали дворянином и даже титуловали графом, которого готовы были признать офицером привилегированного гвардейского полка, на самом деле был по рождению крепостным. Тем более следует оценить этого «загадочного» и великолепного мастера. В дворянском обществе XVIII века он, вольноотпущенный из крепостных, утвердил авторитет русского художника, стал видным портретистом при дворе и первым в Москве, был академиком молодой Академии художеств.

Федор Степанович Рокотов родился в 1735 или 1736 году, а по последней версии — в 1732 году[2]. Он происходил из вотчины князей Репниных — села Воронцово под Москвой. А. И. Михайлов, обнаруживший документы, сообщающие некоторые сведения о происхождении Рокотова и его младшего брата

[1] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. I. СПб., 1864, стр. 632. Примечания.

[2] Записи в исповедных книгах не позволяют установить точную дату рождения (см.: Н. Лапшина. Федор Степанович Рокотов. М., 1959, стр. 13; А. Михайлов. К биографии Ф. С. Рокотова.— «Искусство», 1954, № 6, стр. 76. Ср. также: Р. Подольский. Новые материалы о Ф. С. Рокотове.— «Искусство», 1958, № 12, стр. 68).

Никиты, намечает весьма вероятные обстоятельства жизни молодого Рокотова: положение дворового человека в московском доме Репниных, первые занятия искусством в Москве, участие И. И. Шувалова в судьбе Рокотова, переезд в Петербург и быстрое выдвижение в столице[1]. Фактических данных, а также картин Рокотова, относящихся ко времени его творческого формирования, мы до сих пор почти не знаем. Рокотов «начинается» для нас уже относительно зрелыми работами 1756—1757 годов.

Ф. Рокотов. Портрет неизвестного гвардейского офицера. 1757 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Из картин, написанных юным Рокотовым в Москве, не известна ни одна, и это лишает возможности даже предположительно указать, кто мог воздействовать на него, в кругу каких художников он познакомился с живописью. Неизвестны и его учителя в Петербурге. Да и были ли они? Не самостоятельно ли усвоил он лучшее из творческого опыта современных ему живописцев? Он должен был рано осознать себя превосходящим Антропова и Аргунова, да и к работам почти в одно время с ним приехавших в Петербург П. Ротари, Л. Токке, С. Торелли он подошел с несомненной разборчивостью. Их произведения могли иметь для Рокотова (как и для других русских художников) притягательную силу новизны, но хотя он и копировал некоторые из них (например, портрет Воронцова, кисти Токке), уже ранние работы Рокотова говорят о его самобытности. Его гибкое и сильное дарование было чуждо подражательности.

К первым произведениям Рокотова, о которых мы сейчас имеем возможность судить, относится картина «Кабинет И. И. Шувалова», созданная около 1757 года и известная только по копии (Гос. Исторический музей), исполненной в 1779 году учеником Рокотова, крепостным А. Зябловым[2]. Замысел этой картины был нов и необычен для своего времени: изображение кабинета с находя-

[1] А. Михайлов. Указ. соч., стр. 76—78.

[2] А. В. Лебедев подробно рассмотрел вопрос об этой картине, о копии с нее и о Зяблове (см.: А. Лебедев. Ф. С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941, стр. 18—38).

щимся в нем собранием картин служило раскрытию духовных интересов владельца дома, характеризовало его не в официальном аспекте, а в личном, пожалуй даже — в задушевном. Картины, которые Шувалов собирал, а затем принес в дар управляемой им Академии художеств, были ему дороги. Одну картину («Весна» Ногари), еще не нашедшую пока места или, наоборот, намеченную к передаче в Академию, художник показал приставленной к стене; возле нее прислонена к стене, повернутая обратной стороной, другая картина. Есть нечто трогательное в изображении Рокотовым этих стоящих «под рукой» вещей. Стремление охарактеризовать человека тем, что ему близко и дорого, через его художественные привязанности, сказалось и в воспроизведении в этой картине портрета самого Шувалова (портрет написан незадолго перед тем Ж. Л. де Велли и ныне находится в Гос. Русском музее). Картина не могла быть написана без ведома и одобрения Шувалова, вообще внимательного к молодым художникам.

Почти в одно время с «Кабинетом И. И. Шувалова» возник небольшой портрет неизвестного офицера гвардии (Гос. Третьяковская галлерея), который ранее считали изображением самого Рокотова[1]. Портрет *(стр. 9)* не сразу признаешь работой Рокотова, настолько он на первый взгляд еще далек от произведений зрелой поры творчества мастера. В портрете чувствуется позирование, лицо написано сухо, кистью старательной, но не свободной. И все же этот ранний и не лишенный условности портрет может служить необходимым звеном в цепи произведений, говорящих об органичности развития художника. Рокотовские черты проявились в нем не в блеске исполнения, а в существе подхода художника к образу человека. Этот образ интересен: юноша смело, весело и молодо смотрит на зрителя, точно готовый улыбнуться. Поэтический подъем роднит этот портрет с позднейшими рокотовскими работами.

Портрет, как свидетельствует старинная надпись на обороте, был закончен 15 марта 1757 года. Спустя шесть месяцев, М. В. Ломоносов, сообщая И. И. Шувалову о перспективах выполнения заказанного для Московского университета мозаичного портрета Елизаветы Петровны (ныне в Гос. Русском музее), писал: «Что ж до портрета надлежит, с которого делать, то я думаю, чтобы наперво хотя один лик скопировать с самого лутчаго приказать Федору»[2]. То, что Федором назван именно Ф. С. Рокотов, предполагалось уже не раз и с этим предположением можно согласиться. Принято также считать, что в письме идет речь о копировании Рокотовым портрета императрицы, только что созданного Токке (находится в Гос. Эрмитаже). Легко заметить, однако, что мозаика

[1] Это произведение нельзя считать автопортретом хотя бы потому, что Рокотов, происходя из крепостных и будучи вольноотпущенным, никак не мог быть гвардейским офицером. Несостоятельно предположение А. В. Лебедева (указ. соч., стр. 7—17), что в портрете изображен гравер Е. П. Чемесов. Чемесов был унтер-офицером лейб-гвардии Семеновского полка, тогда как на портрете, судя по галуну борта и воротника кафтана, показан обер-офицер (одного из трех полков гвардии, не обязательно Семеновского полка). В настоящее время некоторыми исследователями выражается сомнение относительно принадлежности этого портрета кисти Рокотова.

[2] М. Ломоносов. Сочинения, т. VIII. М.— Л., 1948, стр. 198 (письмо от 27 сентября 1757 г.).

Ломоносова не повторяет этого произведения с точностью[1]. Даже принимая во внимание несомненное участие самого Ломоносова в разработке мозаичного портрета, нельзя не оценить и роли Рокотова в создании мастерской композиции, гармонии колорита и жизненной выразительности изображения в целом.

Указанными выше произведениями Рокотова не исчерпываются работы, выполненные им в начале творческой деятельности. Следует назвать также портреты членов влиятельнейшей при дворе семьи Шуваловых — братьев И. И. Шувалова, Андрея и Петра, и жены последнего из них, Марии Егоровны. То ли это задание мало интересовало художника, то ли он считал целесообразным не отступать от одобренных в придворных кругах образцов, но именно в упомянутых портретах сильно чувствуется знакомство с произведениями Ротари. Во всяком случае, то, что Рокотов писал Шуваловых, является несомненным свидетельством его известности; Рокотов, очевидно, играл в конце 50-х годов уже заметную роль среди других художников Петербурга. Это, в свою очередь, помогает уяснить, почему в 1761 году ему было поручено написать портрет вел. князя Павла Петровича (семилетнего мальчика).

В портрете Павла Петровича (Гос. Русский музей) использован несколько архаический прием изображения человека, как бы выглядывающего из овального проема в каменной стене; в легком повороте фигуры ощущается рокайльный ритм. Все это имеет, однако, второстепенное значение, настолько правдиво и естественно трактовано лицо мальчика *(стр. 13)*. Асимметричное, с чуть дрогнувшими в беглой улыбке углами рта, с полными выражения глазами под томно приподнятыми бровями, оно капризно, самоуверенно и мальчишески живо. Такой непосредственности выявления характера не знала еще русская живопись того времени. Полезно учесть, что тремя годами позднее Антропов напишет портрет М. А. Румянцевой — одно из лучших своих произведений. Но каким статичным, каким наивным и устаревшим кажется этот портрет рядом с рокотовской работой! Невозможной для Антропова была и самая живопись Рокотова: вязкая и слитная — в лице, срывающаяся с кисти россыпью краски на узелках холста — в пудренных волосах парика. Почти в одно время с портретом Павла Петровича Рокотов написал красивый портрет девочки Е. Б. Юсуповой (позднее, в замужестве — Бирон; Гос. Русский музей). Он намного превосходит правдой выражения и непринужденностью вишняковский портрет Сарры Фермор, созданный раньше немногим более, чем за десятилетие.

Рокотов уверенно выступил в начале 60-х годов не только с портретами этих двух детей, — он уже стал одним из «модных» портретистов петербургского двора. Направленный И. И. Шуваловым в Академию художеств, Рокотов успешно продвинулся и там. Он был принят в Академию в 1760 году, а уже в

[1] Возможно, что Рокотов вначале и скопировал лицо, но в дальнейшем он изменил поворот головы и переработал черты лица, а в изображении фигуры совершенно отступил от оригинала Токке. Расхождение между композициями мозаики и картины было отмечено В. К. Макаровым в его кн.: «Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики». М.— Л., 1950, стр. 155.

следующем году значился среди «3-го класса академиков». В 1762 году Рокотов «по свидетельству от профессоров академии художеств удостоен адъюнктом живописи» (как пишет в своем «ордере» И. И. Шувалов). При этом, говорит далее Шувалов о Рокотове, «для полагаемого впред по регламенту обряду приказать оному ко петрову дни зделать картину, которую оставить в академии»[1]. Это «Венера и Амур» (Гос. Русский музей) — свободная копия картины Луки Джордано «Венера, Амур и Сатир» (находившейся в Англии), выполненная с гравюры. В сравнении с другими работами, созданными в стенах Академии в 60-е годы, картина имеет ряд достоинств, из которых надо назвать прежде всего гармоничный колорит, который Рокотов должен был, перерабатывая небольшую черную гравюру в картину с фигурами почти в натуральную величину, решать самостоятельно. Исполнение картины «ко петрову дни» было формальностью, необходимой в Академии, низко ценившей творчество портретистов, для оправдания уже полученного звания адъюнкта. По существу же звание это было дано за портрет Петра III, поднесенный императору Шуваловым в 1762 году.

Известны поколенные портреты Петра III, которые допустимо считать работами Рокотова, уже писавшего подобный же портрет Петра наследником. Но, кроме того, относят к произведениям Рокотова и находящееся в Гос. Русском музее весьма импозантное изображение императора в рост на фоне шатра и далеко раскинувшегося пейзажа. Сражающиеся всадники и какое-то растение слева переданы в стремительной эскизной манере, но все остальное (особенно — лицо) столь далеко по выполнению от мастерски написанных других ранних работ художника, что портрет следует исключить из рокотовского наследия. Достаточно указать при этом на высокий уровень произведений, созданных Рокотовым как в предшествовавший год, так и в ближайшее последующее время.

К ним прежде всего принадлежит портрет Григория Орлова (Гос. Третьяковская галлерея), исполненный (судя по орденским знакам) во втором полугодии 1762 года. Поясное изображение Орлова в синем кафтане и латах отличается в этом небольшом парадном портрете мало свойственными Рокотову декоративностью и нарядностью. Красиво и уверенно написанный, он должен был понравиться заказчику и современникам: вскоре он был копирован (после получения Орловым в 1763 году ордена Андрея Первозванного) одним из крупных иностранных мастеров, работавших в Петербурге, — предположительно С. Торелли (этот портрет находится в Гос. Русском музее). За удачно выполненным портретом фаворита императрицы последовали и два больших (поколенных) портрета Екатерины II (Гос. Третьяковская галлерея и Дворец-музей в Павловске). По-видимому, они написаны по небольшому профильному изображению, сделанному с натуры, как можно предполагать на основании точной записи на обороте холста (Гос. Третьяковская галлерея)[2].

[1] Ордер от 24 апреля 1764 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп.1, ч. 1, д. 46, 1765 г., л. 1.

[2] «...писан въ 1763: м году месі маия 20 дня Писал живописецъ академиі адъюнктъ Федоръ рокотовъ. За работу заплачено тритцат рублевъ».

Ф. Рокотов. Портрет вел. кн. Павла Петровича. Фрагмент. 1761 год.

Гос. Русский музей.

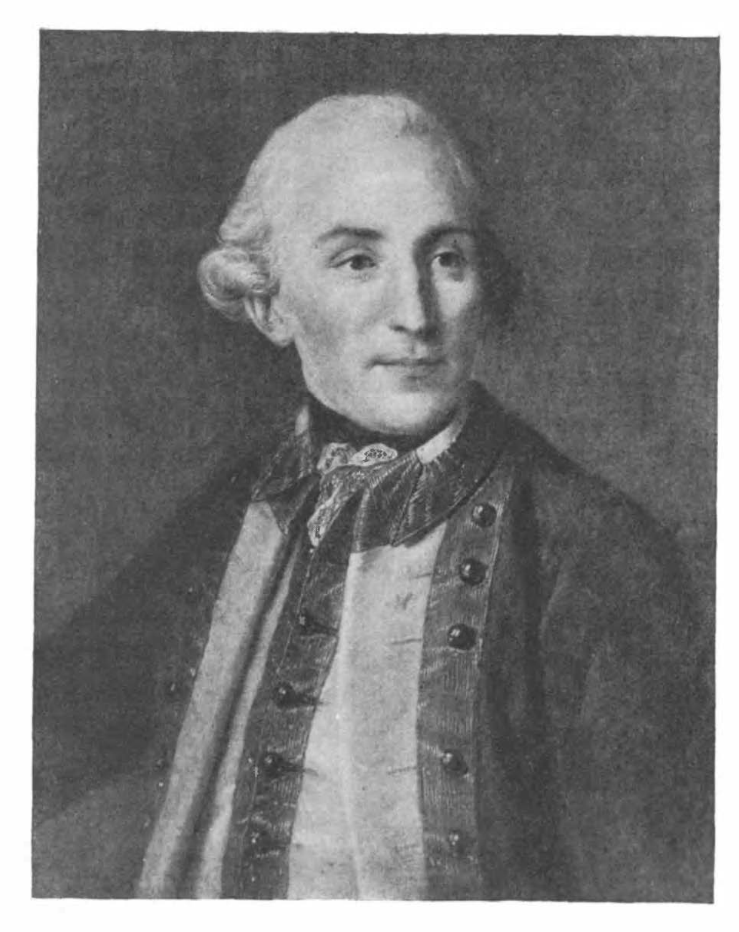
Портреты Екатерины после парадных портретов предшествующей поры кажутся непривычно сдержанными в трактовке образа монарха и «приличествующих» ему атрибутов: колонна и драпировка в глубине, постамент для регалий на первом плане изображены не назойливо, без подчеркиваний. Этот новый тип небольшого и изящного парадного портрета, разработанный в середине XVIII столетия под воздействием вкусов рококо, обладал чертами большей человечности и чуть ли не интимности в сравнении с прежними величаво-помпезными композициями. Он отвечал исканиям Рокотова начала 60-х годов, использовавшего заключавшиеся в таком типе портрета возможности: художник показал Екатерину слегка повернувшейся, как бы обращающейся к кому-то стоящему перед ней во время придворной церемонии. Портрет запомнился современникам; один из них, академик Якоб Штелин, сделал в своих бумагах запись о нем и о его авторе: «Он писал обычно портреты и с полным успехом изобразил императрицу Екатерину II в натуральную величину, сидя, в профиль»[1].

То, что Рокотову было поручено писать один из первых портретов Екатерины II после ее воцарения, еще раз свидетельствует о высокой репутации художника. Работа над портретом императрицы привлекла к художнику новых заказчиков. Рокотов был постоянно занят. Тот же Штелин отмечал, что в мастерской художника одновременно находились десятки начатых портретов, в которых были написаны только одни головы, — прямой признак наличия учеников у молодого живописца и разделения труда в мастерской: Рокотов, как это часто практиковалось в те времена, писал лица, ученики же выполняли остальное.

Работы конца 50-х — начала 60-х годов, — разнообразные по замыслу портреты, картины «Кабинет И. И. Шувалова» и «Венера и Амур», — позволяют утверждать, что Рокотов при всех своих выдающихся достижениях находился еще в стадии исканий индивидуального творческого почерка. Произведения, созданные на протяжении всего лишь нескольких лет (как бы интересны они ни были по своему внутреннему содержанию), еще далеко не образуют того замечательного внутреннего единства, которое столь наглядно проявляется в творениях 1770-х и 1780-х годов. Это не означает отсутствия каких-либо общих черт в ранних произведениях художника. Формирование поэтического представления о человеке, поиски естественности и жизненности воплощения его образа и возрастающее, становящееся незаурядным мастерство исполнения отличают работы Рокотова, возникшие на рубеже двух десятилетий. Они отмечены отказом от статичности во внутренней и внешней характеристике, — от статичности, еще свойственной работам его непосредственных предшественников.

[1] K. Stählin. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926, S. 277. Следует также упомянуть о двух других портретах Екатерины, приписываемых Рокотову. Находящийся в Русском музее ее портрет в белом платье принадлежит, вероятно, кисти Д. Г. Левицкого (как указывал еще в 1916 г. А. Н. Бенуа); портрет в рост (Гос. Третьяковская галлерея), с фальшивой подписью Боровиковского, выполнен, как установила Т. В. Алексеева, П. С. Дрождиным. См.: Т. Алексеева. Боровиковский на Украине.— «Ежегодник Института истории искусства, 1960» (в печати).

Правда, в ранних произведениях художника дает себя знать недостаточная гармонизация цвета, тяготение к подчеркиванию роли отдельных красочных пятен и плоскостей. Можно сказать, что в решении колористических задач Рокотов в эту пору еще не нашел в полной мере индивидуального языка. Но высокий артистизм колорита, в котором тонко объединяются разнообразные оттенки цвета, уже чувствуется в двух портретах Ивана Орлова (старший брат фаворита Григория Орлова был изображен между 1762 и 1765 годами), где он запечатлен в сером кафтане (Гос. Третьяковская галлерея) и в синем (Гос. Русский музей). Портреты внешне различаются только костюмами и цветовой гаммой, композиционно же и по чертам лица они почти идентичны. Тем нагляднее видно, каким образом выявляет Рокотов их различия. Портрет Орлова в сером кафтане и латах, вероятно, более ранний. Тусклый блеск лат, дымчатые оттенки серого кафтана и мягкая лепка форм лица и фигуры хорошо согласованы между собой, а простой покрой мешковатого кафтана вносит какую-то домашнюю ноту в изображение. Но то же самое лицо приобретает иное выражение в портрете, представляющем Орлова в синем кафтане с шитьем и меховым воротником. Здесь подчеркнуты самодовольство и барственность; лицо взято в более живописных отношениях к фону (чем в первом рассмотренном портрете), костюм наряднее, цвет звучнее.



Ф. Рокотов. Портрет И. Л. Голенищева-Кутузова. Между 1762—1764 годами.

Гос. Русский музей.

Насколько смело в увлечении моделью изменял Рокотов уже найденные им приемы, говорит портрет адмирала И. Л. Голенищева-Кутузова (Гос. Русский музей; *стр. 15*). Он отделен от портрета И. Орлова очень небольшим отрезком времени (создан между 1762 — 1764 годами), однако написан совсем иначе. Он более скуп по цвету, свет равномерно обрисовывает все детали лица, шитье и пуговицы костюма; увлеченность живописностью, эмоциональная приподнятость уступили здесь место точности передачи тонкого и умного лица Голенищева-

Кутузова. Его взгляд, обращенный в сторону, сдержанность, сквозящая во всем облике, придают портрету черты необычной простоты и интимности. Но основная линия развития рокотовского творчества отмечена все же портретами эмоциональными, «горячими» по цвету, усложненными по освещению.

В 60-х годах вполне определились отличительные особенности как образов, создаваемых Рокотовым, так и его живописной системы. Эти особенности развились в полной мере в Москве. Петербургский период, длившийся до середины десятилетия, послужил хорошим вступлением ко всей последующей деятельности художника.

В 60-х годах Рокотов был связан с Академией. Не следует принижать характера его обязанностей в Академии (как это постоянно делалось). В должности адъюнкта он был уполномочен, занимаясь с воспитанниками, не только «смотрение иметь в чистоте их и опрятности», но и поправлять их рисунки[1], т. е. руководить их работой. Тем же были (в очередь с Рокотовым) заняты и другие адъюнкты, так как иностранные профессора, довольно часто сменявшиеся, не уделяли необходимого внимания академическим занятиям и значительная доля ежедневного труда в классах ложилась на плечи их молодых русских помощников. Это должно было сильно мешать Рокотову как портретисту, тем более, что президент Академии И. И. Бецкий запретил художникам исполнение работ, которые могли отвлекать их от прямых служебных обязанностей.

Вскоре после получения в 1765 году звания академика, закреплявшего официальное признание Рокотова, он переселился в Москву. С ней его связывали воспоминания о юношеских годах жизни и первых успехах в живописи. Здесь он нашел среду, позволившую широко развернуться его творчеству, ставшему значительнее и глубже.

Общественная жизнь Москвы в середине XVIII столетия активизировалась. В 60-х годах значение Москвы — одного из центров русской культуры и просвещения, свободного от стеснительных придворных порядков Петербурга, — заметно возросло. Уже сказывались первые результаты деятельности Московского университета. Передовые представители дворянства Москвы пытались найти выход из резких противоречий крепостнической действительности в культурно-просветительной деятельности. Развитие просветительских идей, призывы к личному совершенствованию, утверждение ценности человеческой личности принимали относительно широкий характер. А это создавало благоприятные условия для выявления начал, дававших о себе знать в творчестве Рокотова еще в петербургский период.

Именно в Москве Рокотов стал живописцем-поэтом человеческой личности, сильной или пленительной, всегда увлекательной для художника и зрителя.

В Москве, где прошло около сорока лет зрелой творческой жизни Рокотова, были созданы замечательные произведения, выдвинувшие его на одно из видных мест в истории портретной живописи XVIII столетия. Он был первым крупным

[1] П. Петров. Указ. соч., стр. 633. Примечания.

Ф. С. Рокотов. Портрет В. И. Майкова. Около 1766 года.
Гос. Третьяковская галлерея.

живописцем, обосновавшимся в Москве во второй половине XVIII века, имевшим звание академика, еще новое для России. Слава художника, писавшего портреты Екатерины и всесильного Григория Орлова, должна была опередить его. Он приезжал за несколько лет до того в Москву писать портрет Екатерины по случаю коронации (уже упомянутый профильный) и теперь возвращался в древний город как «свой» художник. Все это, а также талант и трудолюбие Рокотова, объясняет, каким образом он вскоре стал автором множества созданных в Москве портретов. К тому же его портреты стоили дешево: «50 рублей, цена самого Рокотова...»[1].

Середина 60-х годов ознаменована в творчестве Рокотова, а вернее — в истории русской портретной живописи — великолепным изображением В. И. Майкова (Гос. Третьяковская галлерея; *цветная вклейка*), автора известной поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх». Ко времени переселения Рокотова в Москву Майков уже несколько лет жил там, и прославился комической поэмой о карточной игре «Игрок в ломбер», имевшей успех необычайный. В 1766 году Майков поступил на службу и стал помощником московского губернатора; тогда же он близко сошелся со многими представителями художественного мира. В эту-то пору, если не прямо в 1766 году, его и написал Рокотов.

В портрете Майкова уже найдена характерная в скупости своих средств рокотовская композиция: лицо в три четверти, с глазами, обращенными к зрителю, фигура погрудно, также в три четверти, с прямо опущенной рукой. По сравнению с ранними произведениями, портрет Майкова обнаруживает скачок вперед в развитии Рокотова: еще не встречалась у художника такая темпераментная живопись, такая звучная красочность и свобода кисти, порой легким прикосновением дающей необходимый намек. Колорит портрета основан на противопоставлении двух дополнительных цветов — красного и зеленого. Однако Рокотов добивается тонкой гармонии в их сочетании. Отношение алого цвета (отвороты кафтана и камзол) к зеленому (кафтан) не кажется резким благодаря тому, что зеленый цвет имеет блеклый и чистый оттенок; контраст смягчен и поблескиванием на алом фоне золотого шитья. Полнокровное лицо поэта прекрасно соответствует колориту портрета. Оно вылеплено с большим пониманием пластики. Фигура, выступая из сумрака, попадает в полосу сильного света, который выявляет строение лица и лишь скользит по плечу, по шитью кафтана, белому шейному платку, струящимся кружевам рубашки. Освещение мастерски использовано Рокотовым для того, чтобы внести в портрет разнообразие. В частности, это относится к изображению глаз: правый (на освещенной половине лица), с убегающей далеко морщинкой, кажется умно и хитро прищуренным, тогда как левый воспринимается в глубокой тени лишь блеском яркого блика. Ряд остро очерченных деталей — правый глаз, угол рта, улыбающиеся губы, нос (по границе света и

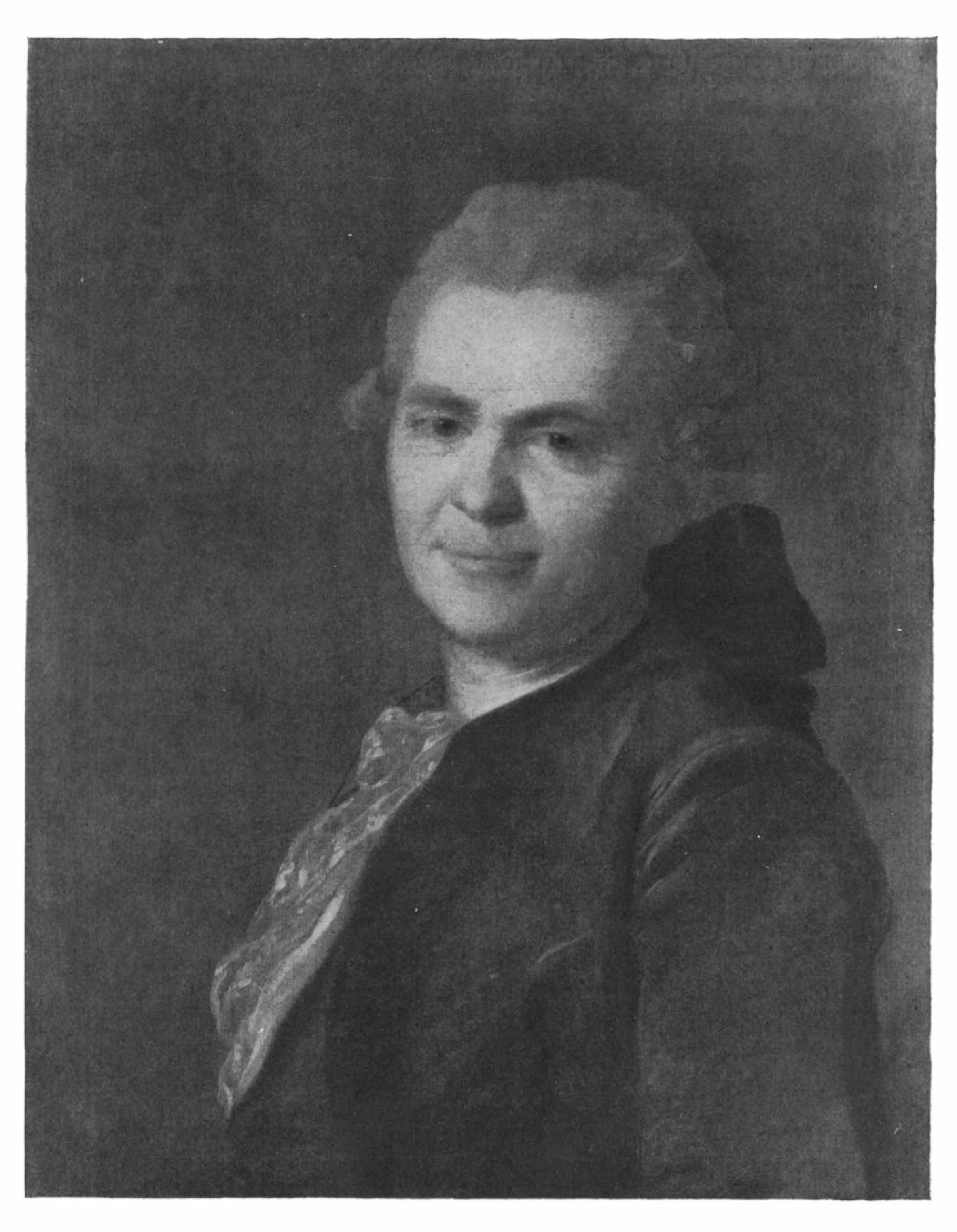
[1] Об этой цене упоминает И. М. Долгорукий («Капище моего сердца, или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни». Приложение к «Русскому архиву», 1890, кн. 1, стр. 157). Цитата, содержащая и другие сведения о Рокотове, полностью приведена в кн.: А. Лебедев. Указ. соч., стр. 45—46.

тени)— контрастирует с округлым овалом полного лица. Чувство формы и умение показать ее во всем разнообразии реальных признаков позволили художнику сделать портрет таким живым, каким еще не был ни один в ту эпоху. Задорность насмешливого и самодовольного Майкова кажется не закрепленной в недвижном изображении, а меняющейся. Иллюзия жизни создана в портрете не мелочной передачей внешности, не бытовым антуражем, а яркостью и силой выявления характерных черт. Именно они вызывают желание всмотреться в портрет и разгадать человека, «впитать» его образ, любуясь жизненностью, с какой запечатлен Майков. Портрет этот великолепно показывает, как приемы живописи, которые встречались в эпоху увлечения декоративностью, могли быть использованы не только в целях убедительной передачи материальной телесности человеческой фигуры, но и для острой характеристики внутреннего мира модели, Рокотов воплотил в своем портрете яркий образ поэта-циника и в то же время помещика-сибарита.

Художник был молод (ему было в это время около тридцати лет) и лишь недавно начал работать. В сравнении с ним Антропов, давно и много работавший, принадлежал уже прошлому, Левицкий же — будущему (его известный портрет А. Ф. Кокоринова написан четырьмя годами позднее). На протяжении 60-х годов Рокотов оставался крупнейшим представителем передового направления в русской портретной живописи. Его работы середины и второй половины десятилетия отличаются особой энергией воплощения физического и духовного своеобразия человека. Эти черты рождают желание уточнить источники их развития.

Чувственность мировосприятия, энергия выражения, даже самая темпераментность кладки краски, не встречавшиеся у Рокотова в такой мере в более ранних произведениях (кроме только портрета Павла Петровича), роднят портрет Майкова с близкими к нему по времени портретами Т. Гейнсборо, Д. Хопнера и др. Возможно, Рокотову были известны гравюры с этих произведений. Но знал ли он их в оригиналах? Об этом нет никаких сведений. Этот вопрос, возникающий и при наблюдении его позднейших произведений, не имеет, однако, решающего значения, настолько своеобразно и органически сильно творчество самого Рокотова. Некоторая аналогия в общественных условиях развития русской и английской художественной культуры XVIII века могла вызвать известное сходство в искусстве портрета в разных частях Европы даже и без непосредственного воздействия одних мастеров на других.

В портрете Майкова нашла себе совершенное и увлекательное выражение влюбленность художника в индивидуальность человека. Тенденция эта проявилась не в одной работе: к портрету Майкова близки и некоторые другие произведения Рокотова 60-х годов. Следует указать на портрет неизвестного из собрания Гос. Русского музея. Это человек с прямым и смелым взглядом, плотной фигурой, лоснящимися щеками, сочными улыбающимися губами; не уступает ему по выразительности и более поздний портрет «Неизвестного в синем кафтане» (Гос. Третьяковская галлерея, 70-е годы; *стр. 19*), исполненный с утонченным



Ф. Рокотов. Портрет неизвестного в синем кафтане. 1770-е годы.

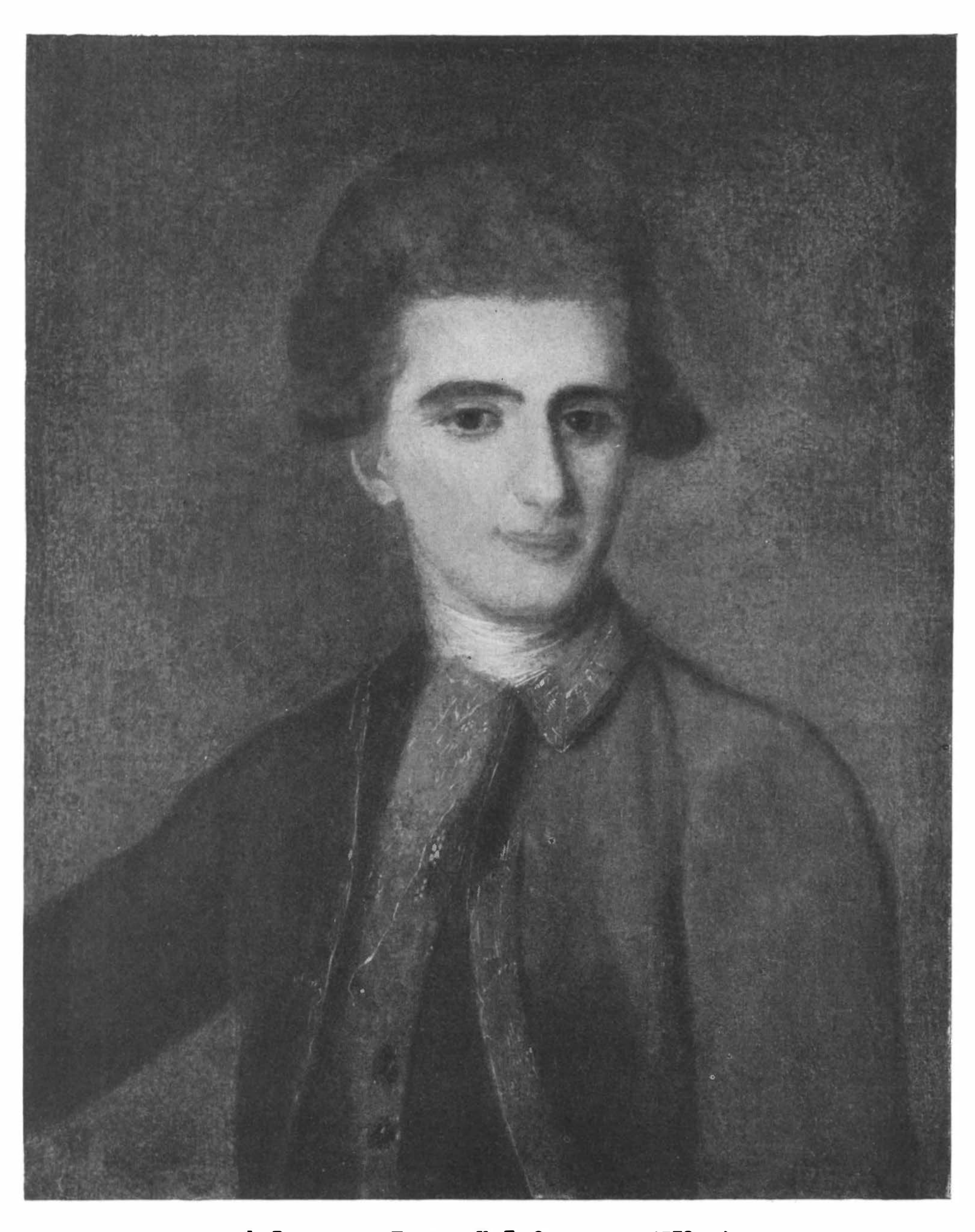
Гос. Третьяковская галлерея.

мастерством. Рокотов сильнее всего осветил чистый лоб изображенного; несмотря на всю точность построения головы, рисунок смягчен как бы дымкой или прозрачной тенью (это, по-видимому, входило в замысел художника, хотя, возможно, и выступило сильнее из-за того, что в отдельных местах красочный слой портрета смыт). Черты лица приобрели при этом неуловимость живого явления. Зритель нашего времени может всматриваться в это старинное полотно, задавая себе вопрос, каковы были характер и судьба человека, изучать его лицо, словно выступающее из прозрачного сумрака, — неправильное со сдвинутыми к переносице широкими бровями. Человек кажется чуть утомленным, но сохранившим живое и благожелательное отношение к окружающему. Живопись Рокотова подчеркивает выразительность образа. Сложная светотеневая задача, решенная художником, глубокий тон погруженного в тень синего кафтана, воздушность пространства, в котором находится человек, помогают воплощению того замечательного чувства жизни, каким в высокой степени обладал Рокотов.

Портреты середины 60-х годов свидетельствуют об общем творческом подъеме художника, работавшего много и с неизменным успехом. Современники прямо говорили о «славе» Рокотова, под влиянием которой он, будто бы, «стал спесив и важен». Эти слова принадлежали Б. Умскому, члену Опекунского совета Московского воспитательного дома и были вызваны нежеланием Рокотова писать портреты членов Совета (имевших с ним дела по поручению Академии художеств). Три портрета он все же выполнил к 1768 году. В них изображены П. И. Вырубов, И. Н. Тютчев (Гос. Третьяковская галлерея) и С. В. Гагарин (Гос. Русский музей). О вознаграждении за эти большие, парадного характера произведения и о существовании договоренности относительно создания портретов других опекунов свидетельствует запись в журнале Опекунского совета от 22 ноября 1768 года: «Положили академику гд-ну Рокотову за написание им трех опекунских портретов за каждый по сту итого триста рублев выдать из экономской суммы и впредь по написании таковых выдавать за каждый по сту рублев»[1].

Портреты Вырубова, Тютчева и Гагарина не принадлежат к числу удач художника. Впрочем, их нельзя считать и шаблонными, лишенными интереса. Парадный стиль портретов опекунов относителен: Рокотов не использовал в композиции колонн и пышных аксессуаров, которые служили привычным средством для подчеркивания высокого сословного положения изображаемого лица. Весьма скромно он показал драпировки на фоне. Кресла, в которых сидят опекуны, по-видимому, принадлежали к обычной обстановке помещений Опекунского совета. В портретах чувствуется индивидуальный образ человека. Стареющий высокомерный князь Гагарин, «странный и упрямый» (по определению С. А. Порошина), чопорно поджимает губы; характерным и подчеркнуто внимательным кажется прищурившийся близорукий Тютчев; властен деловитый Вырубов. Портреты ярко обрисовывают три резко различные индивидуальности. Умение

[1] Н. П. Лапшина (указ. соч., стр. 40) приводит эту выдержку из записей А. В. Лебедева.



Ф. Рокотов. Портрет Н. Е. Струйского. 1772 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Рокотова выявить своеобразие человека распространяется на жесты и позы. Неловкость композиции фигур можно до некоторой степени объяснить желанием художника передать личную повадку в движениях каждого опекуна: Гагарин напряженно выпрямляется; Тютчев прижимается боком к одному из подлокотников кресла; тучный Вырубов сползает с сиденья, хватаясь за ручку кресла. Рокотов думал не об изяществе позы, но о верности ее. Естественно для Рокотова, что более глубоким по содержанию оказался портрет умного и волевого Вырубова. Внутреннее содержание образа человека давно уже являлось для Рокотова основой работы; портреты такого рода, выполненные им в середине 60-х годов, восходили к произведениям еще более ранним (вплоть до портрета гвардейского офицера 1757 года).

На протяжении 70-х годов Рокотов создал многочисленные произведения, свидетельствующие о полной зрелости его дарования. В начале этого периода стоит несколько портретов, связанных с именем Струйских. Рокотова называл своим другом Н. Е. Струйский, пензенский помещик, рьяный крепостник, «один из самых фантастических самодуров XVIII века, прославившийся своей маниакальной литературной деятельностью»[1]. Крепостной Струйского, А. Зяблов, был учеником Рокотова и копировал его картину «Кабинет И. И. Шувалова». В «Сочинениях Николая Струйского» напечатано «Письмо к Г. Академику Рокотову». В доме Струйского в Рузаевке находилось несколько работ Рокотова: портреты самого Струйского и его жены (оба 1772 года), его знакомых или родных (неизвестного молодого человека в треуголке, неизвестного в темно-зеленом кафтане со знаками ордена Александра Невского), писателя А. П. Сумарокова и овальный портрет Екатерины II[2].

Наличие в доме Струйского произведений Рокотова начала 70-х годов, середины 80-х и портрета, подаренного в 1789 году, указывает на длительные и достаточно близкие отношения между художником и стихотворцем. Относя к преувеличениям, свойственным литературному стилю Струйского, его слова о дружбе с Рокотовым, можно, однако, допустить, что знаменитый художник пользовался уважением и доверием Струйского и потому работал для него, свободно выявляя свои творческие замыслы. Этим следует объяснить, что портреты самого Струйского, его жены Александры Петровны и неизвестного молодого человека в треуголке принадлежат к числу наиболее своеобразных и художественно-значительных созданий Рокотова.

[1] А. Лебедев. Указ. соч., стр. 19.

[2] Первые три портрета находятся в Гос. Третьяковской галлерее, последние три — в Гос. Историческом музее в Москве. На обороте портрета кавалера ордена Александра Невского сделана помета рукой Струйского: «Получен сего 1789 года», а портрет Екатерины II не только имеет «громоздкое резное обрамление (с подставкой), несомненно сооруженное иждивением самого Н. Е. Струйского», на что обратил внимание А. В. Лебедев (указ. соч., стр. 21, прим. 2), но сохранил и не отмеченную им надпись на обороте: «Сію Совершенную штуку писала рука знаменитого художника Ф. Рокотова съ того самого оригинала который онъ въ С:П:б. срісовалъ самъ съ императрицы прислана ко мне от него въ рузаевку 1786 года въ декабрс. Н. Струйской».

Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Первая половина 1770-х годов (?).
Гос. Третьяковская галлерея.

В портрете Н. Е. Струйского *(стр. 21)* Рокотов запечатлел необычный облик: вытянутое лицо с покатым лбом и несколько сдвинутым на сторону подбородком, с глубокими глазными впадинами и фанатически горящими темными глазами. Портрет заставляет почувствовать справедливость свидетельства И. М. Долгорукого о неуравновешенности Струйского: «Исступления подобного, когда о стихах говорили, я не видывал. Все обращение его впрочем было дико, одевание странно...»[1]. Луч света упал на одно только лицо, бледное и экзальтированное. В композиции портрета Рокотов использовал контрасты. Фигура, лицо, глаза ориентированы в различных направлениях: фигура влево, что подчеркнуто протянутой влево же рукой, лицо — вправо, глаза — почти прямо. Здесь этот прием служит художнику для передачи зыбкости внутреннего мира Струйского. Последнее выражено и другими средствами: губы кривятся в язвительной улыбке[2], а взгляд больших глаз кажется неуловимым, как бы скользящим мимо зрителя. Лицо Струйского в портрете утонченно и неврастенично. Такой остроты и изощренности воссоздания причудливого внутреннего мира человека еще не знало русское искусство XVIII столетия, не знало и творчество самого Рокотова.

Правда воплощения образа позволила художнику создать портреты столь несхожих между собой Н. Е. Струйского и его жены. Умная, спокойная и милая, в широком потоке ясного света, А. П. Струйская являет собою пример гармонической личности. Подобное же впечатление внутренней умиротворенности оставляет образ неизвестного в треуголке *(вклейка)*. Очарование этого портрета достигается всем богатством живописных средств: золотисто-коричневые оттенки, перемежающиеся с коричнево-черными, кажутся пронизанными светом из глубины; прозрачные и легкие, они передают красоту кружевной ткани одежды. Черная треуголка и черный бант на косе оттеняют матовость молодого лица. В ровное освещение причудливо включаются искры света, трепещущие на позументе треуголки и на драгоценных камнях ее аграфа. Вся живописная утонченность портрета в конечном счете служит тому, чтобы выделить лицо, которое несомненно сходно и точно передано, — неправильное, чуть припухлое, с ленивой улыбкой.

Сочетание поэтического подъема и верности натуре составляет важнейшую особенность портретов, созданных Рокотовым для Струйского (или находившихся в его доме). Эта особенность получила такую многосторонность воплощения, была так индивидуализирована применительно к своеобразию каждого изображаемого, что портретная галлерея Рокотова приобрела исключительное место в русской живописи XVIII столетия. Его образы и приемы изумляли современников. Свидетельством служит уже упомянутое «Письмо к Г. Академику Рокотову» (написанное после 1777 года). Струйский вспоминал

[1] М. Лонгинов. Несколько известий о Пензенском помещике Струйском (в статье приводятся выдержки из записок И. М. Долгорукова).— «Русский архив», 1865, стр. 482.

[2] Портрет плохо сохранился. Однако неопределенность форм, в настоящее время усиленная смытостью во многих местах верхнего красочного слоя, все же до известной степени входила в задачу художника, что подтверждается другими его портретами.

в нем о создании художником портрета А. П. Сумарокова: «... ты почти играя ознаменовал только вид лица и остроту зрака его, в тот час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаилася... А ты совосхищен, и проникая во внутренность души сего великого мужа, по троекратном действии и толикомуж отдохновению и совершил для нас сию твою неоцененную работу»[1].

Таким образом, Рокотову было достаточно трех сеансов для написания портрета, причем уже после первого из них ему удалось живо передать сходство с оригиналом и выразить психологическое содержание портрета. Умение художника «не утаить душу», проникнуть «во внутренность души» особо отмечено Струйским. В данном случае вздорный стихотворец-графоман был совершенно прав: ряд портретов Рокотова 70-х годов захватывает жизненной выразительностью.

В начале 70-х годов (судя по возрасту изображенного) был написан Рокотовым портрет вел. кн. Павла Петровича (Гос. Русский музей). Это уже не капризный мальчик, а юноша, в скептической улыбке и насмешливом взоре которого заключено немало цинизма. Холодный свет ярко освещает лицо, четко обрисовывая припухшие веки, неправильный нос, выступающую нижнюю губу и ямки на щеках. Светло-голубой бархат кафтана, стальные латы и опоясывающий их шарф переданы с иллюзорностью, напоминающей о произведениях уже ставшего известным в те годы Д. Г. Левицкого. Для 70-х годов эта работа Рокотова имеет в иконографии Павла I такое же значение безупречно правдивого документа, какое для позднейшего времени приобрел знаменитый бюст, созданный Ф. И. Шубиным.

Не менее убедительны свидетельства Рокотова о его современниках и в тех случаях, когда имена изображенных не дошли до нас. Таков, хотя бы, находящийся в Гос. Русском музее портрет неизвестного (с лентой ордена Александра Невского), с вытянутым лицом и высоким лбом, с недобрым выражением внимательных глаз. Одной из лучших работ среди безымянных портретов Рокотова 70-х годов является портрет «Неизвестной в розовом платье» (Гос. Третьяковская галлерея; *цветная вклейка*). Цветовая гамма этого портрета в своей нежной гармонии чудесно согласуется с трогательным образом молодой женщины. Еще детское выражение ее лица, чистый высокий лоб, глаза, как бы улыбающиеся из тени, бросаемой на них ресницами, создают впечатление особой одухотворенности образа.

В перечисленных портретах начала 70-х годов уже выражены новые эстетические представления Рокотова. Воплощенная в его портретных произведениях увлекательность жизненных явлений сочетается с некоторой неопределенностью образа. Рокотов не задавался целью выявить во всей полноте характер изображаемых им людей, но умел передавать трепетность их душевной жизни. Отрешаясь от официальной стороны существования людей XVIII столетия, он создавал образы, пленяющие до сих пор своим поэтическим содержанием, своей человечностью и правдой, хотя бы это были «портреты неизвестных».

[1] Письмо полностью впервые опубликовал А. В. Лебедев (указ. соч., стр. 39—40).

Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770-е годы.
Гос. Третьяковская галлерея.

Ф. Рокотов. Портрет И. И. Воронцова.
Конец 1760-х — начало 1770-х годов.

Гос. Русский музей.

Жизненность образов, созданных Рокотовым в 70-е годы, требовала все более тонких живописных средств. Большая или меньшая определенность цвета в работах 60-х годов сменилась исканием тона. Рокотов стал строить колорит в соответственном для каждого случая тональном ключе: портреты в дымчатых, коричнево-черных, пепельно-розовых, серебристо-голубых тонах, то холодные, то теплые по своей красочной гамме, которая сама по себе вводит зрителя в эмоциональную атмосферу произведения. Искания тона не имели случайного или формального основания, они определялись существом образа.

Процесс роста Рокотова как живописца был процессом роста тональной гармонизации портретов. Все более совершенствовались технические приемы художника. Живописная прелесть его работ 70-х и 80-х годов не отделима от артистизма их выполнения. Рокотов не раскрашивал подготовленный на холсте рисунок: он писал. Он умел непринужденно разбросать и слить воедино легкие, тающие, иногда зигзагообразные мазки, положить прозрачные лессировки и использовать просвечивающий в тенях сквозь прозрачный слой красок цветной подмалевок. Динамичность его кисти, разнообразие и неожиданность ее движений создают впечатление мерцающей красочной поверхности.

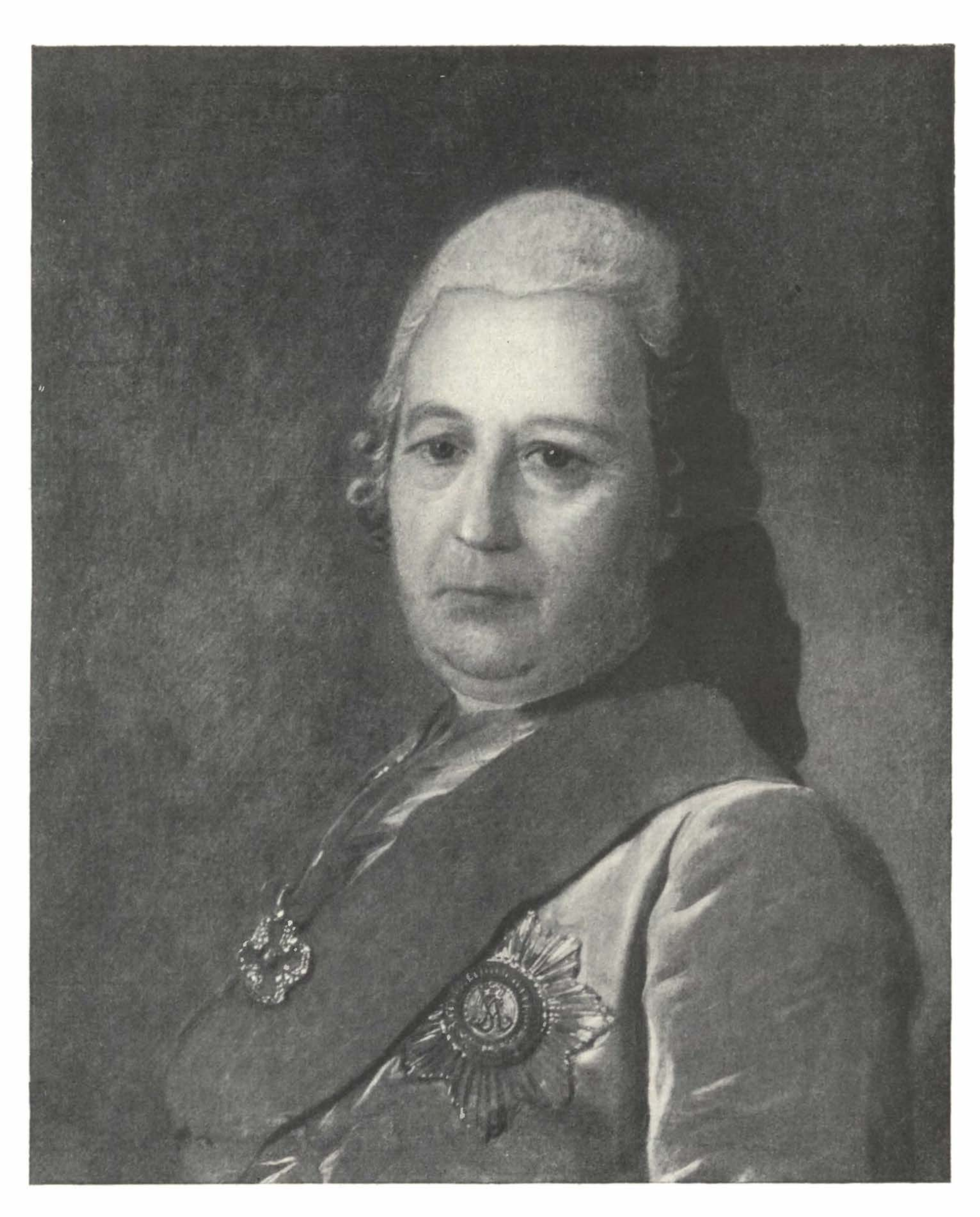
Трудности технического характера не возникали перед Рокотовым в 70-х годах. С особой наглядностью в этом можно убедиться при ознакомлении с неоконченным портретом Ивана Илл. Воронцова, относящимся к самому концу 60-х годов или к началу 1770-х годов (Гос.Русский музей; *стр.25*). Свобода живописных приемов граничит здесь с импровизацией; художник рисует кистью, протирает по холсту, кладет мазки по форме или зигзагообразным движением кисти смягчает границу света и тени[1].

К середине и второй половине 70-х годов относятся блистательные работы Рокотова, среди которых особо выделяются такие, как портреты П. Ю. Квашниной-Самариной, А. М. Обрескова и его жены.

Портрет Квашниной-Самариной (Гос. Третьяковская галлерея; *вклейка*) воплощает лучшие возможности Рокотова. Лицо пожилой женщины замечательно своей красотой, заключенной не в одной лишь правильности черт, но в общем благородстве облика. Художник не скрыл признаков ее возраста: запавшие глаза, обвисшие щеки, желтоватый цвет кожи. Но портрет не вызывает мысли об увядании человека. Зритель видит умные темные глаза и строгий, ясный рисунок черт. Гармонический образ воплощен в совершенной форме: прозрачные теплые оттенки связаны в одно прекрасное целое, из которого выделяются, лишь усиливая значение целого, зеленоватое (чепец) и черное (одежда). Спокойствие лица с чуть заметно намечающейся улыбкой подчеркнуто по контрасту

[1] Изысканность и смелость приемов Рокотова требовали особо бережного отношения к его произведениям. К сожалению, многие из них сильно пострадали в руках коллекционеров и реставраторов XIX — начала XX столетий: поврежденность или прямая смытость нежных лессировок или последних легких штрихов, определявших рисунок формы, сообщали многим портретам некоторую неотчетливость трактовки. Это не означает, что сам Рокотов не предусматривал воздушности и мягкости форм в ряде своих работ.

Ф. С. Рокотов. Портрет П. Ю. Квашниной-Самариной. 1770-е годы.
Гос. Третьяковская галлерея.



Ф. Рокотов. Портрет А. М. Обрескова. 1777 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

сочетанием желтоватых и черных воздушных кружев на груди Квашниной-Самариной, единственных во всем произведении беспокойных форм.

Замечательно богатство изобразительных средств, развернутых Рокотовым в этом портрете. Последний компонуется из трех основных тональных мотивов — лица, светлого фона и темной одежды, разработанных с тонким чувством тональных отношений. Объем лица выявлен более детально и потому оно сразу же воспринимается как главное в произведении. Рокотов прорисовывает правую скулу и мягко пишет щеку; сильно осветив лицо передним светом, он выделяет темные, запавшие глаза и, вместе с тем, мягко «списывает» освещенную и теневую стороны лица. В этом портрете сочетаются четкость и воздушность, детализированные и обобщенные формы, пятно и упруго-изгибающиеся линии; точно рассчитаны отношения лица и фона.

Безукоризненное мастерство, служащее в конечном счете раскрытию духовного мира человека, свойственно и другим работам Рокотова конца 70-х годов. В 1777 году художник создал портрет А. М. Обрескова, выдающегося дипломата и мужественного человека (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 27*). Испытующе всматривается в зрителя Обресков, сдержанный и суровый; взгляд его полон мысли. Все определенно и полновесно в этом портрете: достоинство выражения, крупные черты лица, глубокие морщины и складки кожи. Материальны и весомы (как почти ни в одном другом портрете Рокотова) кафтан на плотной фигуре Обрескова, лента и звезда, тяжело лежащие на его груди. Портрет верно изображает государственного деятеля XVIII века, — не придворного, случайного баловня счастья, а человека сложной и подчас трудной судьбы, умевшего самоотверженно выполнять свой долг.

Чуть ли не в том же 1777 году был написан не менее выразительный портрет поэта и драматурга А. П. Сумарокова (Гос. Исторический музей; *стр. 29*). Именно об этом портрете Н. Е. Струйский написал уже цитированное «Письмо к Г. Академику Рокотову», удостоверяя способность художника создать образ Сумарокова, «проникая во внутренность души сего великого мужа». Действительно, лицо поэта весьма выразительно в противоречивом сочетании одухотворенности, нервности и того, что А. В. Лебедев определил как «сварливо-высокомерное». В портрете выражены также горечь и скептицизм, которые были свойственны опальному представителю просвещенного дворянства XVIII века в последние годы его жизни, проведенные в Москве.

Особая беспокойность композиции портрета, построенного на контрастах (различно ориентированы фигура, лицо и глаза, орденская лента и складки плаща), видимо, соответствовала болезненной возбужденности Сумарокова в этот период. Непринужденность «изобретения» (т. е. композиционного замысла) и легкость исполнения портрета говорят о почти импровизационной свободе творческого процесса Рокотова, создавшего портрет лишь «по троекратном действии».

Серьезно и правдиво другое произведение Рокотова того же 1777 года — портрет жены А. М. Обрескова В. А. Обресковой (Гос. Третьяковская галлерея). В творче-

стве самого художника и современных ему выдающихся портретистов немного можно насчитать произведений, которые были бы столь жизненно верны, столь неразрывно сочетали бы безыскусственность с высоким артистизмом. Сама безыскусственность, впрочем, лишь кажущаяся в этом случае, служит одним из проявлений изощренного мастерства. Индивидуальные черты лица Обресковой переданы так же точно, без лести, как и черты ее мужа. Не менее сильно выражено в портрете Обресковой и достоинство человека. Блестяще (но сколь отлично от иллюзорности у Левицкого!) написана одежда. Рокотов не увлекался задачей точно передать материал или покрой костюма, но стремился широко показать красоту одежды, ткань которой то собрана в складки, то совершенно гладкая, то тяжело ниспадает, то легко струится. Лучом света он закрепляет господствующее положение лица, подчеркивает высоту лба, неуловимое движение губ. Мастерство Рокотова в изображении мерцающих в трепетном свете тканей, орденов, шифров или уходящих в темноту париков, в создании колористической и ритмической гармонии служило высшей задаче выражения человеческой индивидуальности. Его портретные образы волнуют своей глубокой одухотворенностью. Нельзя не заметить, что среди людей, запечатленных Рокотовым, редко встречаются представители высшей придворной знати, в портретах которых требования репрезентативности должны были ощутимо сказаться. Именно в 70-х годах особенно сильно и чисто раскрылось «рокотовское творчество, такое простое и такое глубокое»[1].

Ф. Рокотов. Портрет А. П. Сумарокова. Около 1777 года.

Гос. Исторический музей.

В период высокого расцвета Рокотов, впрочем, несколько раз писал Екатерину II. Но даже в этих неизбежно парадных портретах он сумел остаться верным своим основным принципам. Так, в портрете из собрания Гос. Русского

[1] А. Лебедев. Федор Степанович Рокотов.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века». М., 1952, стр. 73.

музея (один из лучших рокотовских портретов Екатерины, хотя и не первый среди подобных — он датирован 1779 годом), художник придал черты «великолепия» женщине суетной и самодовольной. Жизненность портретов «рокотовского типа», выразительная улыбка на устах гордо поднятой головы нравились Екатерине. Недовольная большим портретом, созданным в 1777 году А. Рослином, она приказала впредь писать с него только фигуру и аксессуары, а лицо — с портрета, выполненного Рокотовым. Успех портретов «типа Рослина-Рокотова» (их было написано немало) прошел, по-видимому, стороной для Рокотова. Произведения официального характера почти не встречаются среди его позднейших работ.

Портреты Рокотова 80-х годов отличаются особой одухотворенностью, изощренными композиционно-ритмическими и живописными средствами. Начало этого десятилетия было ознаменовано такими блистательными произведениями, как портреты В. Е. Новосильцовой (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 31*), неизвестной (из б. собр. И. И. Рыбакова) и несколько позднее — Е. В. Санти (оба в Гос. Русском музее; *стр. 33*). В них выявился новый прием, впервые примененный художником с такой определенностью: Рокотов в этих портретах осветил изображенных прямо падающим на лицо светом. На фоне залитого светом лица выступают только темные, в тени от ресниц, глаза, да рисунок губ и крыльев носа. Лицо как бы светится на темном фоне, а его мелкие детали — складки, морщинки и т. п. — переданы скупо и едва заметно.

Портреты начала 80-х годов выигрывают в лирическом очаровании, но многие из них утрачивают, однако, некоторую долю прежней конкретности. Не случайно, что именно с данного времени стало возможно говорить о «рокотовском типе» женского лица. В ряде портретов одинаково гордо подняты головы, наполовину опущены верхние веки и удлинен разрез глаз, однообразна рассеянная улыбка. Выражение любезной снисходительности роднит портреты молодых женщин. В этих работах проявляется редкостное мастерство исполнения: отношения между головой и фигурой, между освещенными частями и прозрачным мраком фона, между пятном и линией даны с исключительным совершенством. Однако ошибочно преувеличивать внешнее сходство таких произведений между собой: за типическим обличием рокотовского портрета 80-х годов таятся едва заметные, но бесспорные различия между лицами, и художник заставляет разгадывать их и с острым удовлетворением узнавать индивидуальные черты изображенных. Поэтичности портретов отвечает и «музыкальность» их композиции: они по большей части вписаны теперь в овалы, очертанию которых подчинен ритм линий и форм. С утонченным декоративным чутьем Рокотов компонует одежду и ее украшения: широкие рукава, ленты, собранные мелко или расправленные, даже букетик простых цветов, прикрепленный к корсажу. Цвет уходит из этих портретов, в которых господствует тон, разработанный в пленительной гармонии близко стоящих один к другому оттенков. Но, вместе с тем, формы переданы в портретах объемно и не менее материально, чем в некоторых работах 70-х годов. Здоровое чувство реальности лежит в их основе.

Ф. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцовой. 1780 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

В одухотворенности, в живописности, в общей изысканности эти портреты Рокотова имеют только одну аналогию в европейском искусстве XVIII века — портреты великих мастеров английской живописи того же столетия. Та же стихия чувственного восприятия действительности и упоенность внутренним миром человека встречается в работах Т. Гейнсборо, Г. Реберна, в отдельных произведениях Д. Рейнольдса. Рокотов как бы предугадывает творчество английских живописцев и позднейшего времени — начала XIX века (таких, как Дж. Хоппер). Речь идет не о влияниях — интересна близость мастеров, решавших на основе реалистических традиций, в столь далеких концах Европы XVIII века, сходные задачи поэтического воплощения внутреннего мира человека.

Диапазон творчества Рокотова 80-х годов может быть показан еще на одном примере. Это картина «Обнаженная девочка» (Гос. Русский музей), не имеющая аналогии в русском искусстве второй половины XVIII века. Она далека от академических изображений обнаженного тела, всегда мотивированных мифологическими сюжетами и отличающихся классицистической строгостью трактовки. Этих черт нет в кокетливом произведении Рокотова, которое восходит не к античной скульптуре, а к популярной в те времена статуе Э. М. Фальконе «Грозящий амур» [1].

К высшим достижениям Рокотова принадлежат два поздние портрета супругов Суровцевых (Гос. Русский музей), созданные в конце 80-х годов. Скромные по внешнему виду, они отличаются, однако, зрелой продуманностью и уравновешенностью; гармоническое сочетание наблюдения и обобщения, мысли и чувства, поэзии и деловитости придают им исключительную силу. При всем мастерстве «вписывания» фигур в овал, как раз эта сторона дела не обращает здесь на себя особого внимания (в частности, в портрете В. Н. Суровцевой, *стр. 34*, в отличие хотя бы от портрета Е. В. Санти). Портреты Суровцевых прежде всего заставляют верить в то, что они выражают правду жизни. Лицо В. Н. Суровцевой (*стр. 35*) не было красивым, и Рокотов весьма точно передал его неправильные черты, его массивную нижнюю часть. Художник нашел иную красоту в этом лице: одухотворенность, умный взор, задумчивую полуулыбку, которые придают образу Суровцевой такую притягательную силу. Рокотов воплотил в портрете представление о женской красоте как о категории в первую очередь духовной, вызывающей уважение и доверие к человеку. Не менее значителен и образ Суровцева (*стр. 37*), человека с острым взглядом, тонкими чертами и выражением сдерживаемой порывистости: он кажется носителем высокой

[1] Связь между работами Рокотова и Фальконе рассмотрена А. Лебедевым (Ф. С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941). Картина является, по-видимому, портретом.

К группе произведений Рокотова 80-х годов следовало бы причислить и портрет П. Г. Демидова, изображенного в его кабинете редкостей, на фоне драпировки и книг; одна рука его покоится на увраже, другой он указывает на лежащие на столе раковины, ветвь коралла и пр. Портрет известен, однако, только по гравюрам А. Грачева и Н. Соколова, относящимся уже к 20-м годам XIX века. Вопреки мнению о написании этого сложно скомпонованного произведения самим Рокотовым, правильнее считать, что Грачев и Соколов использовали обычный по композиции рокотовский портрет Демидова, присочинив к нему (довольно нескладно) интерьер с натюрмортом и превратив его из погрудного в поколенный.

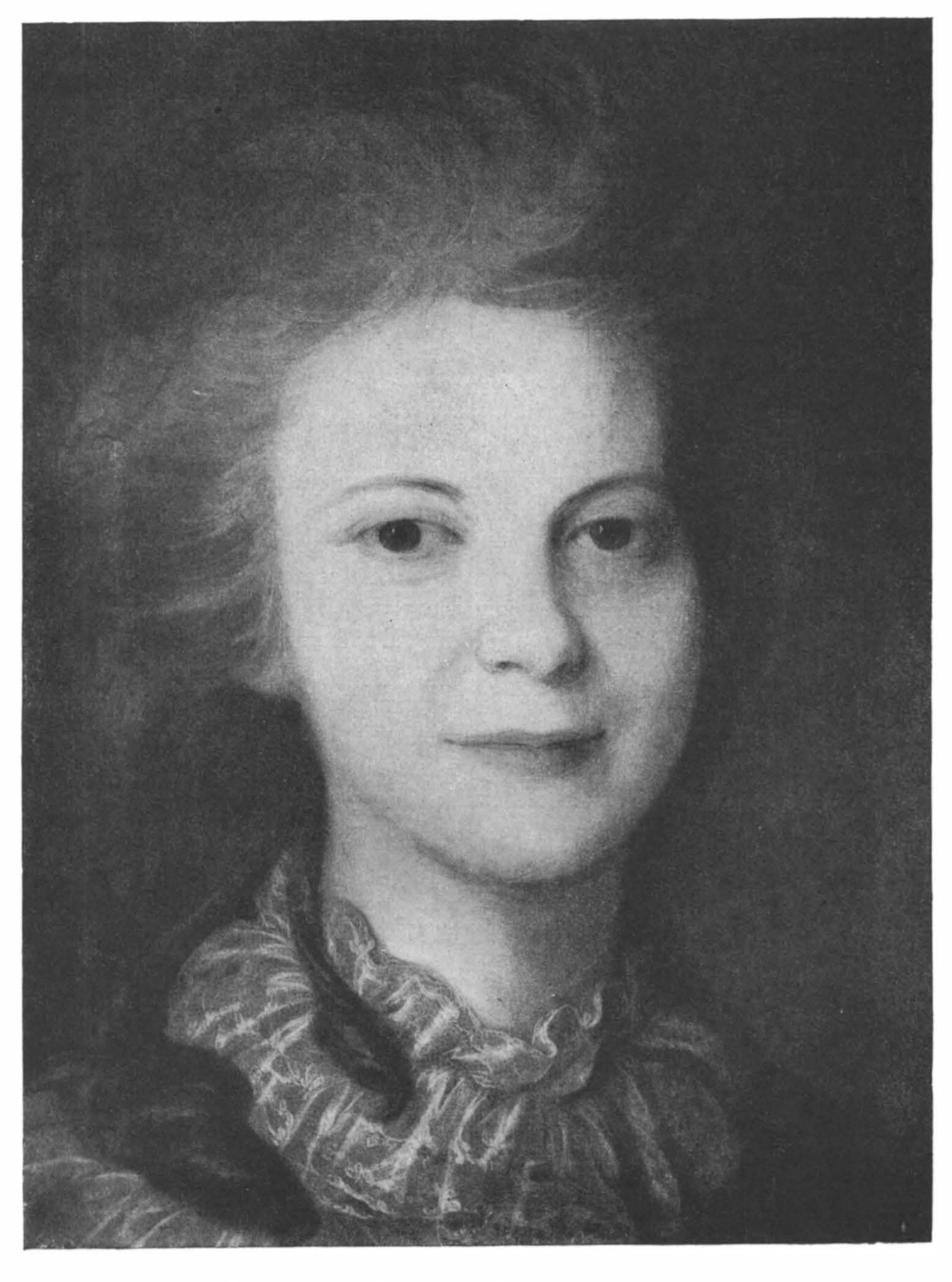
Ф. Рокотов. Портрет Е. В. Санти. 1785 год.

Гос. Русский музей.

Ф. Рокотов. Портрет В. Н. Суровцевой. Конец 1780-х годов.
Гос. Русский музей.

мечты, идеалов чести и долга. Его действительные воззрения нам не известны, но данная художником характеристика убедительна и кажется верной. Она тем более впечатляет, что Рокотов, передав одежду Суровцева черным пятном на темном фоне, оставил освещенным только лицо, рельефно вылепив его. Среди других произведений живописи XVIII века (не только одного Рокотова) это редчайший пример изображения человека, когда художник заставил увидеть лишь одно лицо, отбросив имевшиеся у него привычные возможности показать и одежду.

Умение запечатлевать в портрете индивидуальные черты человека Рокотов сохранил и в поздний период своего творчества. К началу 90-х годов принадлежат изображения Д. П. Бутурлина и его жены А. А. Бутурлиной (Тамбовский обл. краеведческий музей), П. А. Воронцовой и А. М. Писаревой [?] (Гос. Русский музей), неизвестной (Горьковский гос. художественный музей). Все они, бесспорно, очень похожи на оригиналы, и в точной передаче черт лица заключается их значительное достоинство. Но между отдельными произведениями начала 90-х годов существует «разноречие», которого при всех различиях портретов предыдущего времени не имелось до того в творчестве Рокотова. Странная экзальтированность отличает портреты сестер А. А. Бутурлиной и П. А. Воронцовой; рядом с их резкой характерностью портрет Д. П. Бутурлина производит впечатление почти безличного. Что-то уже знакомое есть в том, как задуманы и написаны портреты Писаревой и неизвестной Горьковского музея, хотя они и кажутся на редкость сходными со своими оригиналами. Самая конкретность характеристик и схожесть этих портретов свидетельствует об отзывчивости Рокотова на искания мастеров русской портретной живописи 90-х годов. Но прежней свежести и новизны уже не так много в поздних работах художника.



Ф. Рокотов. Портрет В. Н. Суровцевой. Фрагмент.

Произведений Рокотова второй половины 90-х годов мы в настоящее время не знаем. Желание увидеть одну из последних работ художника в акварельном портрете А. В. Суворова (Тульский обл. художественный музей) необоснованно [1].

Последний период жизни мастера недостаточно выяснен. Возможно, что в 90-х годах он находился некоторое время в Петербурге, но уже в начале нового столетия он снова был в Москве. О признании его московским обществом свидетельствуют многочисленные рокотовские портреты москвичей. В Москве, на Басманной улице, у него был свой дом, а позднее он переселился в дом на Воронцовской улице [2].

Поток произведений Рокотова [3] обрывается к середине 90-х годов. Работал ли он позже, не был ли он тяжко болен в последние 10—12 лет своей жизни?

Умер Рокотов 12 декабря (по ст. ст.) 1808 года [4]. 27 января 1809 года его наследники, родные племянники (дети его младшего брата Никиты), поместили в «Московских ведомостях» объявление, в котором предлагали оплатить долги художника.

Хотя новая эпоха оттеснила на второй план творчество Рокотова, но многое в ней было подготовлено им. Одухотворенность рокотовских портретов, типичность созданных художником образов, воплотивших впервые с такой силой проявившееся у лучших людей сознание достоинства человеческой личности, а вместе с тем и стремление морально заслужить свою привилегированность, делают Рокотова одним из наиболее глубоких и вдохновенных мастеров портрета XVIII столетия.

Рокотов не был учителем кого-либо из крупных портретистов следующего поколения. Его творчество влилось в национальную художественную культуру без участия эпигонов, популяризаторов и непосредственных последователей. Его ученики были малозаметными художниками, о которых ныне ничего не известно; исполненные ими портреты не могут соперничать с его произведениями. Но Рокотов не был одинок и не только потому, что он работал в эпоху, определяемую в портретном жанре именами Шубина, Левицкого и его собственным, а потому, что он с наибольшей яркостью выразил тенденции, свойственные и другим мастерам.

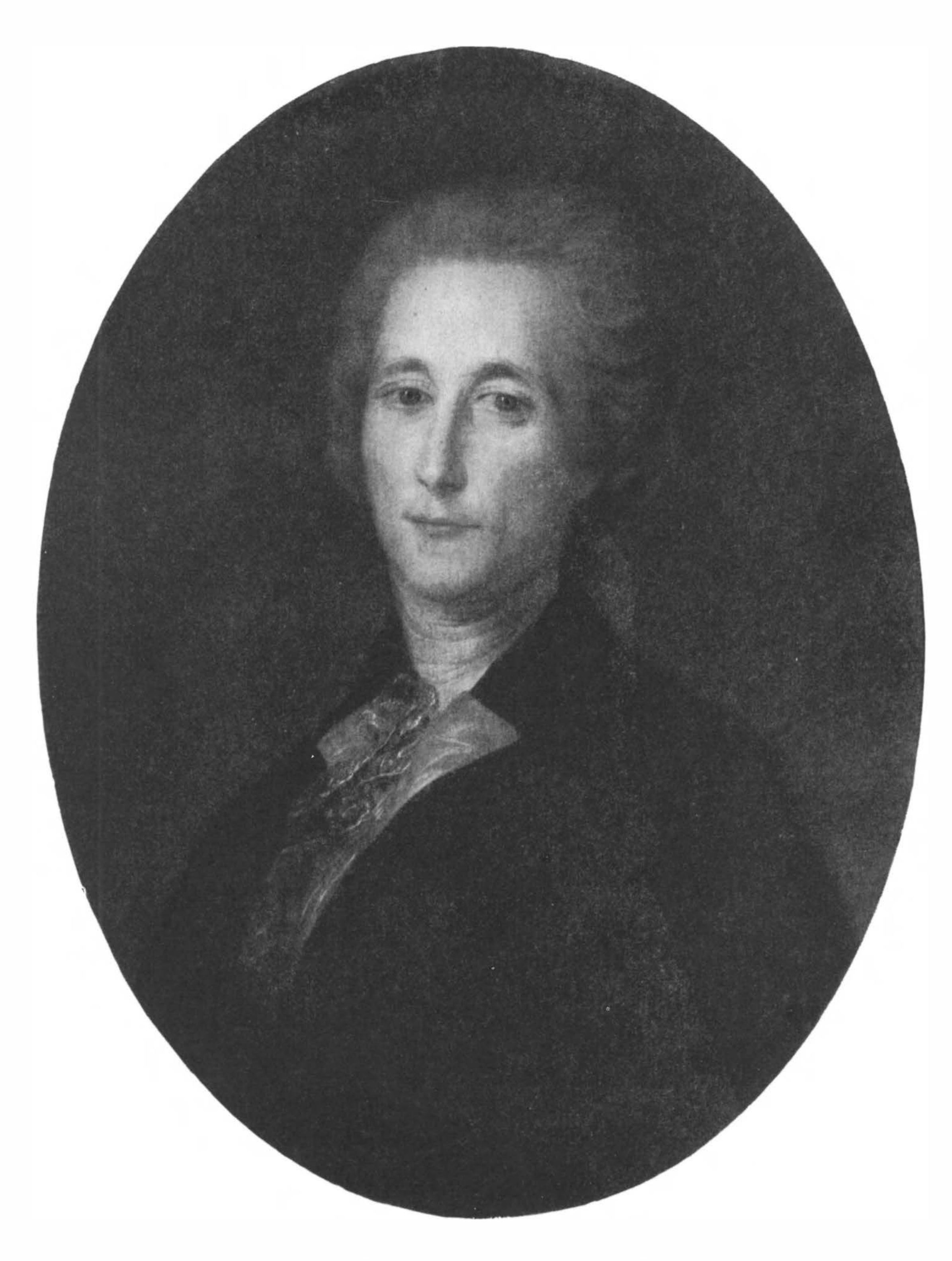
Если Е. Василевский, написавший в 60-х годах портрет неизвестной статс-дамы (Гос. Третьяковская галлерея), отдаляясь от А. П. Антропова, еще не так заметно обращался к приемам молодого Рокотова, то уже весьма близок

[1] Портрет имеет фальшивые подпись и дату — «1798». Низкое качество этой копии с известного портрета работы И. Г. Шмидта (созданного, кстати, после 1798 года) и «дата», противоречащая времени получения Суворовым (в 1799 г.) ордена Иоанна Иерусалимского (Мальтийский крест), который изображен в акварели, делают бесспорным факт фальсификации.

[2] Р. Подольский. Указ. соч., стр. 66—67.

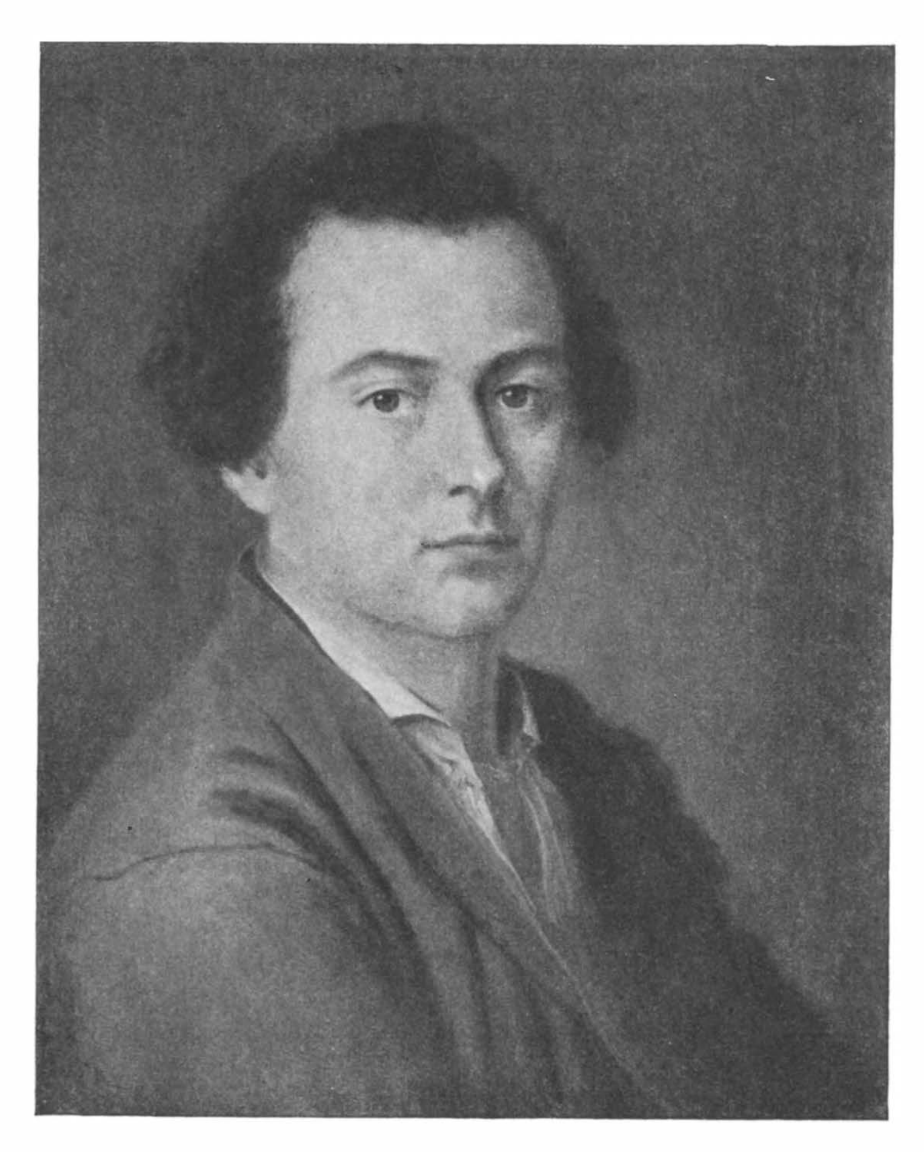
[3] Сохранилось около 100 портретов Рокотова, но это, надо думать, лишь небольшая часть того, что было им создано. Многое, вероятно, погибло от небрежения, несчастных случаев в усадьбах и в старых домах, во время московского пожара 1812 года и при разграблении Москвы наполеоновскими солдатами, мародерами и т. д.

[4] Р. Подольский. Указ. соч., стр. 68.



Ф. Рокотов. Портрет Суровцева. Конец 1780-х годов.

Гос. Русский музей.



Е. Чемесов. Автопортрет. 1765 год.

Гос. Русский музей.

последнему был Е. П. Чемесов. Оба замечательных художника — Рокотов и Чемисов—должны были понимать друг друга. Чемесов сумел внести в свои гравированные портреты (исполненные большей частью по оригиналам П. Ротари) новую для середины столетия трактовку человека; проникновенная одухотворенность до сих пор влечет к себе в его работах. Рокотовский трепет жизни особенно ощущается в живописном «Автопортрете» Чемесова 1765 года (Гос. Русский музей; *стр. 38*). Внешняя скромность портрета сочетается с поэтичностью его содержания и с живописной прелестью исполнения так, как это бывало в те же годы у Рокотова. Чемесов воплотил в «Автопортрете» задумчивость и печаль, свою болезненность (он умер в том же году). Тонкость характеристики образа в этом произведении ставит его в один ряд с портретами Рокотова.

Черты, роднящие Рокотова с Михаилом Шибановым, можно найти и в интеллектуальности ранних портретов Шибанова — в портретах А. Г. Спиридова (1772 года) и А. А. Нестеровой (1777 года) и тем более в утонченном мастерстве, с каким воплощена правда жизни в написанных в 1787 году портретах Екатерины II и А. М. Дмитриева-Мамонова [1]. Немного позднее у ряда молодых портретистов все более стала разрабатываться важнейшая особенность рокотовских портретов: «не обобщенная, а всегда лишь одному данному лицу принадлежащая характеристика, тонкое и внимательное наблюдение модели» [2]. Дело, разумеется, не в той или иной мере приближения каких-то произведений к рокотовским образцам, но в том, что поиски остроты характеристики в портретах конца столетия уже были предугаданы в работах Рокотова, начиная с 60-х годов.

Ф. С. Рокотов навсегда останется одним из крупнейших в русском и мировом искусстве мастеров глубоко правдивого и поэтически взволнованного изображения человека.

[1] О портретах Шибанова более подробно см. в разделе «Бытовой жанр».

[2] Е. Мроз. Выставка произведений Ф. С. Рокотова. Изд. Гос. Русского музея (б. г.), стр. 1. (Выставка в Русском музее состоялась в 1925 году).

Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ

Н. М. Чегодаева

Творчеству Д. Г Левицкого принадлежит выдающееся место в истории художественной культуры России. Мало кому из художников XVIII века русская живопись в такой большой степени обязана своим выходом на мировую арену, как Левицкому. Левицкий, наряду с Ф. С. Рокотовым, был тем русским живописцем, который сумел впервые поднять портрет на уровень подлинно большого искусства. Залогом особой свежести работ Левицкого явилось присущее ему умение трактовать образы своих современников широко и разносторонне, раскрывать в их внутреннем мире подлинное богатство. Портреты Левицкого стали проводниками больших идей его времени.

В своих художественных исканиях Левицкий шел двумя путями, составлявшими как бы две стороны единого творческого процесса. Широко применяя заимствованную русскими мастерами с Запада схему построения репрезентативного заказного портрета, он умел в официальные изображения высокопоставленных лиц вносить элементы подлинной жизненности. Его кисти принадлежит ряд великолепных парадных портретов, в которых перед зрителем встают образы живых людей екатерининского времени, со всеми характерными для них неповторимыми особенностями.

В то же время Левицкий явился крупнейшим мастером камерного портрета, в котором ему удалось с наибольшей силой воплотить характерный для него глубокий интерес к человеку и особенно далеко продвинуть реалистические завоевания русской живописи XVIII века.

В творчестве Левицкого эти две линии портретного искусства переплетались, сливаясь воедино; между ними не ощущалось разрыва. Зачастую выполненные им на заказ официальные изображения представителей русской знати оказывались в такой же мере наполненными живым содержанием, как и портреты близких ему людей. Подавляющее число портретных образов, созданных Левицким в лучшую пору его деятельности, отличается задушевностью и внутренней теплотой, которые нередко оживляют человеческие лица даже в тех

случаях, когда они написаны с учетом требований общепринятых в то время элементов идеализации.

Левицкий был одним из тех русских художников XVIII века, которые обладали обостренным чутьем в передаче национальных признаков своих моделей. Он великолепно знал русского человека со всеми его особенностями, с присущими ему чертами характера, повадками, манерой носить одежду. Он умел тонко передавать эти особенности, независимо от того, был ли перед ним престарелый царедворец, одетый в пышный нарядный костюм, или маленькая девочка в простеньком платьице.

Дмитрий Григорьевич Левицкий родился на Украине. Отец его, Григорий Кириллович Левицкий, был известным украинским гравером и, одновременно, священником приходской церкви местечка Маячка близ Полтавы. Род Левицких происходил из Правобережной Украины, откуда один из предков этого рода, Василий Нос, перешел жить на южную Полтавщину и поселился в местечке Маячка, где в 1680 году стал священником Михайловской церкви. Его сыновья, внуки и правнуки, один вслед за другим, были священниками той же церкви. Левицкие владели в Маячке земельным участком [1].

Прежде чем стать священником, Григорий Левицкий много лет провел за границей, в Германии, где, очевидно, и обучился искусству гравирования [2]. В дальнейшем его художественная деятельность протекала преимущественно в Киеве.

Д. Г. Левицкий родился, по-видимому, в Киеве в 1735 году [3]. О его жизни в детские и юношеские годы не сохранилось никаких сведений [4]. Зато имеется немало интересных данных, освещающих ту обстановку, в которой он вырос и получил свои первые художественные впечатления. В дни его юности эта обстановка, без сомнения, определялась в первую очередь кругом деятель-

[1] Григорий Левицкий был первым членом семьи Нос, принявшим фамилию Левицкий. Когда и в связи с чем ему пришлось переменить фамилию, остается невыясненным.

Главным источником знаний по вопросу о родословной семьи Левицких служат следующие материалы: опубликованная в 1902 году В. П. Горленко «Опись церкви Михайловской Полтавской губернии и епархии Кобелянского повета, в местечке Маячке состоящей...», составленная в 1827 году (см.: С. Дягилев. Русская живопись в XVIII веке, т. 1. Д. Г. Левицкий. 1735—1822. СПб., 1902 г. Приложения, стр. 13), и сведения, хранившиеся в семье Левицких и сообщенные родственниками художника (инженером М. Г. Левицким и украинским историком О. И. Левицким) В. Модзалевскому и В. Горленко. Наиболее полное изложение этих сведений содержится в статье В. Модзалевского «До біографії Українського штихаря Григория Левицкого».— «Збірник секції Мистецтв Укр. Наукового т-ва», Київ, 1921, стр. 25—30.

[2] В. Модзалевский. Указ. соч.

[3] Исповедная ведомость маячской церкви от 1754 года указывает возраст Дмитрия — 19 лет (см.: В. Модзалевский. Указ. соч.). В пользу 1735 года свидетельствует также указание возраста Д. Г. Левицкого (25 лет), содержащееся в исповедной росписи за 1761 год Рождественской на песках церкви в Петербурге, а также возраст художника (87 лет), отмеченный в прошении его вдовы, поданном ею президенту Академии художеств, непосредственно после смерти мужа, в апреле 1822 года (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 20, д. 14, 1822 г., л. 1).

[4] Украинские архивы тщательно изучены целым рядом украинских исследователей — В. Модзалевским, О. Левицким, В. Антоновичем, К. Ладыженко, Ф. Эрнстом. Никому из них не удалось обнаружить документов, относящихся к Д. Г. Левицкому. Повторный просмотр архивов Украины, произведенный в связи с настоящей работой, также ничего не дал в этом отношении.

ности его отца, бывшего одним из ведущих мастеров так называемой «Киево-львовской» школы гравюры.

Григорий Левицкий в течение многих лет был творчески тесно связан с Киевской духовной академией и Киево-Печерской типографией[1]. Об этом свидетельствует большое число его гравюр, выполненных по их заказу. Эти связи Григория Левицкого не могли пройти даром для эстетического формирования его сына, так как вокруг обоих названных учреждений группировалась вся художественная жизнь тогдашнего Киева.

В деятельности Киевской духовной академии искусство занимало большое место. Учащиеся уделяли немало внимания рисованию. В библиотеке академии хранились многочисленные образцы западной гравюры. Подлинным пропагандистом искусства являлась Киево-Печерская типография, большинство изданий которой было украшено графическими изображениями.

Творчество украинских художников, в том числе и отца Левицкого, представляло собой своеобразный сплав западных влияний и украинских национальных традиций. Многое заимствуя из западноевропейских художественных источников (об этом говорит, в частности, склонность к употреблению мифологических мотивов, ренессансного и барочного орнамента), украинские мастера в то же время проявляли настойчивый интерес к своим, местным явлениям жизни. Их тяга к изображению этих явлений оказывалась весьма плодотворной для развития реалистических черт в украинском искусстве. Большинство памятников украинской живописи и графики первой половины XVIII столетия заключало в себе элементы жизненности, нередко с оттенком простонародной непосредственности.

Особенное значение для формирования художественных вкусов Д. Левицкого должно было иметь широкое распространение на Украине искусства живописного портрета, в лучших образцах которого архаические традиции парсунного письма соединялись с реалистической правдивостью в трактовке человеческих лиц.

Издавна считалось неоспоримым фактом участие Левицкого, совместно с отцом, в работе А. П. Антропова над живописным украшением церкви Андрея Первозванного в Киеве, которая одновременно с царским дворцом строилась там по личному распоряжению Елизаветы. Ни одно из архивных дел, посвященных постройке этой церкви, не содержит упоминания имени Левицких. В пользу возможности встречи Левицкого с Антроповым в Киеве говорят лишь некоторые косвенные данные.

Прежде всего следует указать на то, что непосредственно после своего появления в Петербурге, Д. Левицкий оказался в числе учеников Антропова[2].

[1] Долгое время считалось установленным, что Григорий Левицкий учился в Киевской духовной академии и что он в течение многих лет состоял в должности «справщика» Киево-Печерской типографии. Однако архивы не дают никакого материала, чтобы признать эти факты достоверными.

[2] Н. Собко. Словарь русских художников, т. I. СПб., 1893, стр. 223. По-видимому, Левицкий вместе с другими учениками-украинцами в эти годы жил в доме Антропова.

Возможность сотрудничества Левицких с Антроповым в работе над росписью Андреевской церкви подкрепляется также несколькими документами, говорящими о широком привлечении украинских художников к этому делу [1].

Антропов приехал в Киев опытным иконописцем, портретистом и декоратором. За плечами у него было участие в многочисленных коллективных работах живописной команды И. Я. Вишнякова — в росписи дворцов и церквей, в которых воплотился стиль пышной декоративной живописи XVIII века. Этот стиль лег в основу украшений Андреевской церкви в Киеве. О живописи этой церкви в настоящее время судить почти невозможно, так как она многократно подновлялась и от первоначального ее вида осталось очень мало. Можно лишь отметить, что по своему духу она типична была для русской иконописи той эпохи. Религиозные изображения пронизаны светским духом и вполне гармонируют с причудливой золоченой резьбой, изгибающимися формами кафедры, грациозными статуями ангелов и херувимов [2].

Антропов уехал из Киева после 10 октября 1755 года [3]. Среди учеников, с которыми он вместе выехал оттуда [4], не было Левицкого. Это заставляет предположить, что Левицкий покинул Киев самостоятельно, причем не позднее 1758 года, т. е. того времени, когда его фамилия появилась в списке учеников Антропова в Петербурге [5].

Семейное предание (документально ничем не подкрепленное) гласит, что Левицкий должен был поступить в число студентов первого набора проектировавшегося И. И. Шуваловым художественного факультета при Московском университете, куда в качестве преподавателя приглашен был Антропов, с конца 1759 года числившийся живописным мастером при Московском университете. Следовательно, в это время Левицкий, очевидно, находился в Москве. Факультет этот не был организован; Антропов с Левицким в 1760 году снова были в Петербурге [6].

[1] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 104/538, д. 6, л. 90 и об.; ЦГИА УССР, ф. 59, оп. 1, д. 1664, л. 29 об. и 30.

[2] Проведенная в последние годы реставрация живописи Андреевской церкви позволяет заметить, что изображения в куполе храма по стилю довольно сильно отличаются от тех, которые помещены на иконостасе и на кафедре. Им присущи черты своеобразной непосредственной жизненности с оттенком простонародной грубоватости и юмора, которые явно указывают на их местное происхождение. В то же время, композиция центрального изображения бога-Саваофа близко напоминает некоторые детали гравюр Григория Левицкого. Если отец и сын Левицкие в самом деле работали над украшением Андреевского храма, то можно предположить, что следы их участия сохранились именно в росписи купола.

[3] ЦГИА УССР, ф. 59, оп. 1, д. 2727.

[4] Фамилии этих учеников — Корнеев и Назаров (ЦГАДА, ф. 1224, оп. 66, д. 42178, л. 345 об.).

[5] Можно предположить, что Левицкий приехал из Киева в Петербург к Антропову в 1758 году, т. е. после возвращения Антропова из Москвы, на что указывают документы Главной дворцовой канцелярии за 1756 г. (ЦГАДА, ф. 1216—18, оп. 21, д. 45890, л. 181), содержащие запрос о службе подмастерья Алексея Антропова.

[6] Якоб Штелин свидетельствует, что в Петербурге Антропов содержал нечто вроде школы или мастерской, где работали ученики и копиисты. Художественное направление этой школы было в какой-то мере оппозиционным эстетическим установкам Академии художеств (см.: K. Stählin. Aus den Papieren Jakob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926, S. 276). Среди этих учеников, очевидно, должен был находиться и Левицкий.

Другое предание утверждает, что Левицкий учился в Петербурге у Джузеппе Валериани (а иногда в качестве его учителя называют еще и Л. Лагрене-старшего). Архивных данных, подтверждающих это известие, также до сих пор не найдено.

Первые положительные известия о художественной деятельности Левицкого относятся к 1762 году. В бумагах Я. Штелина имеется список живописцев, принимавших участие в украшении триумфальных ворот, которые воздвигнуты были в Москве ко дню состоявшейся в сентябре этого года коронации Екатерины II [1]. Первым в списке стоит имя Антропова. В скобках после его фамилии сказано: «Писал все портреты е. и. в.»; далее следуют имена Ивана Вишнякова и др. художников. Список заканчивается словами: «Левицкий с Антроповым (помощник второго)» [2].

Для участия в коронационных работах Антропов вместе с Левицким были вызваны из Петербурга в Москву летом 1762 года [3].

Главным заданием Антропова по коронации было выполнение восьми больших портретов в рост Екатерины II, которые должны были украсить триумфальные ворота. Об этом сообщает сам Антропов, который в прошении на имя Екатерины II от 1764 года указывает, что в дни коронации он писал «все высочайшие портреты» для ворот с находящимся при нем «на его коште» подмастерьем [4]. Этим подмастерьем, как мы видим теперь, был Левицкий.

Триумфальных ворот с «преизрядными и приличными к тому торжеству украшениями и эмблемами» было четверо: двое на Тверской улице (в «Земляном городе» и в «Белом городе»), одни — в Китай-городе (Воскресенские, «называемые Куретные») и одни — в Кремле (Никольские).

В нескольких архивных документах, связанных с коронацией Екатерины, имеется подробное описание всех четырех ворот, которое позволяет охарактеризовать их облик [5]. В основу оформления этих сооружений была положена определенная тематика, продиктованная их назначением. Главными темами служили восхваление личности императрицы, прославление русской империи и

[1] Этот список был опубликован еще в 1889 году (см.: Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. IV. СПб., 1889, стр. 382), но странным образом на него не обратили внимания ни первые исследователи Левицкого — С. П. Дягилев и В. П. Горленко, ни позднейшие историки искусства. Из советских авторов упомянул об участии Левицкого в украшении коронационных ворот Екатерины II лишь А. И. Михайлов (см. в его кн.: «Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа». М., 1954, стр. 240).

[2] Те же сведения содержатся в рапорте руководившего коронационными торжествами Никиты Трубецкого, поданном им Екатерине II после коронации (ЦГАДА, Гос. Архив, разр. II, д. 98, 1762 г., л. 1), и в ряде других документов, относящихся к этому событию.

[3] Указание на это обнаружила в архиве Я. Штелина в Отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (д. № 16) Т. В. Алексеева, о чем она мне любезно сообщила.

[4] ЦГАДА, Гос. Архив, разр. X, д. 502, лл. 289, 293 об. Документ этот найден К. В. Пигаревым и любезно предоставлен им Н. Н. Коваленской для опубликования в настоящем издании (см. том V, стр. 368).

[5] См. например, ГИМ, Отдел письменных источников, ф. 440 (Забелина), д. 653, л. 141—149. На присутствие документов, связанных с коронацией Екатерины II, в фонде И. Е. Забелина мне любезно указала Т. В. Алексеева.

русского герба. Аллегории, эмблемы, пышный декоративный орнамент чередовались с иконами и портретами Екатерины.

Коронационной датой не завершилось участие Левицкого в работе над триумфальными воротами. В 1766 году, в связи с намерением Екатерины вновь посетить Москву, встал вопрос о реставрации обветшавших за протекшие четыре года временных триумфальных сооружений. К осмотру ворот Московская губернская канцелярия привлекла ряд специалистов. Во главе художников, дававших соответствующее заключение, стоял «малороссиянин Дмитрий Левицкий» [1]. В деле, посвященном реставрации московских триумфальных ворот, излагается собственноручное заявление Левицкого по данному вопросу. Из этого заявления явствует, что Левицкий осматривал ворота с двумя товарищами, крепостными художниками — Иваном Петровым и Александром Никифоровым. Они пришли к заключению, что все живописные изображения на воротах следует выполнить заново, так как они совершенно обветшали. Для этого потребовалась большая сумма, самостоятельно израсходовать которую Сенат не решился. Был сделан соответствующий запрос императрице; Екатерина приказала ворота снести.

Из приведенных документов видно, что в период между 1758 и 1762 годами Левицкий состоял при Антропове, помогая ему в его работах. К 1764 году зависимость Левицкого от Антропова кончилась и Левицкий стал выступать как самостоятельный художник; он выполнял ответственные задания и в свою очередь руководил помощниками [2]. Во время коронационных работ, кроме Антропова, с Левицким рядом трудились опытные декораторы — И. Я. Вишняков и братья А. И. и И. И. Бельские. Левицкий в это время близко соприкасался с несколькими крепостными художниками, выступая на одних с ними условиях.

После 1766 года Левицкий остался в Москве и в следующем 1767 году приступил к выполнению нового царского заказа — украшению двух московских церквей.

О деятельности Левицкого как иконописца до сих пор не было известно ничего определенного, однако исследователями, писавшими о художнике, такая возможность не исключалась. Об этом несколько раз упоминали также потомки брата художника [3]. И. Э. Грабарь издавна обладал сведениями о том, что Левицкий участвовал в написании икон для церкви Екатерины Великомученицы на Большой Ордынке в Москве. Эти сведения дали повод к архивным изысканиям, приведшим к открытию ряда новых данных о художнике.

В фондах бывшего дворцового ведомства обнаружились документы, связанные с построением в Москве церквей — Кира и Иоанна на Солянке и Екатерины Великомученицы на Большой Ордынке. Обе эти церкви строились архитектором

[1] ГИМ, Отдел письменных источников, ф. 440, д. 631, л. 41 и об., 42 и об.

[2] В 1764 году Левицкий уже не числился среди учеников Антропова и, очевидно, не проживал в его доме. См. исповедную роспись Рождественской на Песках церкви за этот год (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей, архив Н. Собко, д. 458, л. 20 об.).

[3] См. письмо М. Г. Левицкого и О. И. Левицкому от 31 марта 1901 г. (Гос. Публичная библиотека АН УССР, Отдел рукописей, № III 536696).

К. И. Бланком по именному повелению Екатерины II на средства гофинтендантской конторы. Церкви входили в круг дворцового строительства, наряду с киевскими постройками и Головинским дворцом[1].

Сохранились подробные известия об истории написания икон для церквей. По обычаю того времени для соискания иконописцев были объявлены «торги», на которых последнее слово осталось за иконописцем Василием Василевским и «вольным малороссиянином» Дмитрием Левицким[2]. Художники обязались к 1 сентября 1767 года написать для обеих церквей 73 иконы. В качестве подрядчика выступал Василевский. В деле хранятся его донесения, которые позволяют проследить ход работы над иконами в течение лета 1767 года. К осени все иконы были закончены, но оплата труда художников затянулась вплоть до января 1768 года[3]. Судьбу икон, вывезенных из этих церквей после их закрытия, до настоящего времени установить не удалось[4].

До тех пор пока не будут найдены произведения, созданные Левицким в годы, предшествующие его окончательному переезду в Петербург, нельзя охарактеризовать творческий облик молодого художника. В то же время сведения об окружении Левицкого и о его первых работах в ранний период деятельности позволяют уточнить условия формирования художника.

Уже говорилось о том, какое значение должна была иметь для становления эстетических вкусов и наклонностей Левицкого та культурная и художественная среда, в которой он вращался в Киеве. Есть все основания предполагать, что еще в Киеве началась и практическая деятельность Левицкого как участника коллективных монументально-декоративных работ, имевшая свое продолжение в Москве. Эта деятельность фактически стала для него единственно настоящей художественной школой. Возможное участие в росписи Андреевской церкви, украшение триумфальных коронационных ворот и писание икон для московских церквей — все это были задания одного порядка и ни одно из них, без сомнения, не прошло даром для сложения живописного мастерства Левицкого.

Однако богатый опыт создания пышной, декоративной живописи, который Левицкий приобрел в годы своей молодости, не сделал из него мастера эффект-

[1] На месте этих церквей прежде были деревянные церкви, снесенные, по приказу Екатерины, в 1763—1764 годах.

[2] ЦГАДА, ф. 1224, оп. 7, д. 41466, лл. 140 и об., 141 и об.

[3] ЦГАДА, ф. 1224, оп. 7, д. 41475, лл. 99 и 101; ЦГАДА, Гос. архив, разр. XIV, д. 51, л. 129. Церковь Кира и Иоанна была освящена 19 января 1768 года. Освящение екатерининской церкви состоялось лишь в сентябре 1768 года. Здание первой церкви было разобрано в 1934 году, вторая церковь сохранилась.

[4] Об иконописце Василевском, совместно с которым Левицкий работал в московских церквах, сохранилось довольно много архивных данных. В 30—40-х годах в Москве был известен иконописец Василий Василевский, который с 1744 года занимал официальную должность при учрежденной Синодом изографской конторе. На его обязанности лежал надзор за иконописцами и за «иконным писанием», в связи с чем ему приходилось выполнять ряд ответственных поручений. Василевский был одним из тех московских художников, которые участвовали в работе над живописным убранством коронационных ворот. В Москве имеется три подписных и датированных 1744 и 1758 годами иконы работы Василевского. Две из них хранятся в запасе Гос. Третьяковской галлереи, одна — в фондах Гос. Исторического музея. Их отличает обычный для русской церковной живописи XVIII века светский, декоративный характер и явно выраженное влияние западноевропейского искусства.

ного, репрезентативного искусства. В своих дальнейших творческих исканиях, органически связанных с развитием передовой эстетической мысли России, он пошел по иному пути, продолжив дело, начатое замечательными русскими портретистами середины XVIII столетия. Его творчество впитало в себя все лучшее, что заключалось в глубоко выразительных портретах И. М. [Н. ?] Никитина и А. М. Матвеева, в трезвых, правдивых изображениях А. П. Антропова, в поэтических созданиях Ф. С. Рокотова.

Судьба особенно близко свела Левицкого с Антроповым. Как его учитель, как человек, под руководством которого сложился талант Левицкого, Антропов сумел передать своему ученику присущий ему самому дух реалистического наблюдения и объективности в оценке модели, интерес к личным достоинствам человека, равно как и безукоризненную честность и серьезность отношения к художественному творчеству[1].

Как уже отмечалось, искусство Антропова знаменовало собой более раннюю ступень в развитии русского портрета. Создания Антропова сохранили в истории мирового искусства преимущественно локальное значение. Левицкий вошел в историю как художник, выступивший во всеоружии мастерства и знания достижений современного ему мирового портрета. В этом его в какой-то мере опередил один лишь Рокотов. Но диапазон искусства Рокотова не был столь широким, как у Левицкого. Левицкий в некоторых отношениях пошел дальше Рокотова. Он раздвинул рамки портретного искусства, добившись большей широты в объективной оценке человеческой личности.

Русские традиции дополнялись у Левицкого рядом свойств, занесенных в Россию приезжими иностранцами. С Запада в Россию пришло умение трактовать портрет как картину, свободно и красиво строить его композицию; влияние иностранных художников несомненно помогло Левицкому овладеть основами декоративного мастерства, приемами живописной передачи фактуры одежды и обнаженных частей тела. Однако от них же он мог заимствовать и некоторые трафаретные приемы, которые подчас связывали его творческую индивидуальность.

При рассмотрении вопроса о влиянии иностранных портретистов на Левицкого, нельзя говорить о непосредственном воздействии на него какого-либо одного художника (в литературе чаще всего указывалось на влияние Рослина и Лампи ст.), так как сам Левицкий был в художественном отношении ничуть не ниже этих иностранных живописцев и сумел овладеть выдающимся мастерством портретного искусства еще до того, как они появились в России.

История самостоятельной творческой жизни Левицкого-портретиста открывается для нас известием о том, что в 1769 году им были написаны портреты

[1] Судя по сохранившимся архивным данным, Левицкий в течение ряда лет находился в тесных дружеских отношениях с Антроповым. На это указывает, например, тот факт, что Антропов дважды крестил у Левицкого детей — сына Григория в 1770 году и сына Алексея в 1774 году (ф. Петербургской консистории, № 19, оп. III, д. 69, метрическая книга церкви св. апостола Андрея Первозванного, 1770 г., л. 141; то же за 1774 г., д. 77, л. 7).

профессора Академии художеств, исторического живописца Г. И. Козлова и его жены. Произведения эти (не сохранившиеся) привлекли, очевидно, внимание руководства Академии своими высокими достоинствами, так как за них художник сразу получил звание «назначенного».

Появление в 1770 году работ Левицкого на академической выставке, повидимому, оказалось сенсацией в художественной жизни столицы. Он выставил шесть портретов: А. Ф. Кокоринова, Н. А. Сеземова, Г. Н. Теплова, Б. В. Умского, А. С. Строганова и Х. Виргера[1]. С ним вместе экспонировало свои произведения несколько русских и иностранных мастеров[2]. Академия отметила выдающийся успех Левицкого, присудив ему за портрет архитектора Кокоринова звание академика.

С этого времени Левицкий связал свою судьбу с Академией художеств. В 1771 году он вступил в должность руководителя портретного класса Академии, сменив К. И. Головачевского. Однако по академическому уставу он, как портретист, звания профессора получить не мог.

Первый известный нам период искусства Левицкого представляют портреты Кокоринова (1769 — 1770), Сеземова (1770) и Демидова (1773), близкие между собой по стилю и по тем задачам, которые решал в них художник. Зрелость стиля этих портретов заставляет предположить, что в годы их создания Левицкий уже не был новичком в области портретного искусства[3].

Все эти портреты являются парадными изображениями. Они написаны на заказ, с людей, либо занимавших высокие официальные посты, либо окруженных ореолом богатства. Во внешнем построении этих изображений довольно точно повторена схема европейского репрезентативного портрета. В то же время эта схема в значительной мере нарушена образным содержанием портретов.

По своим художественным достоинствам наиболее значителен, из числа названных работ, портрет Кокоринова (Гос. Русский музей; *цветная вклейка*). Этот портрет — не только одно из лучших созданий Левицкого; он является одним из выдающихся памятников всего европейского портретного искусства XVIII столетия. А. Ф. Кокоринов, крупный архитектор, автор проекта здания Академии художеств и ее директор в течение почти 12 лет, изображен Левицким в парадном костюме, сшитом ко дню инавгурации Академии. Общая композиция портрета, постановка фигуры Кокоринова, демонстрирующий жест его правой руки, которым он

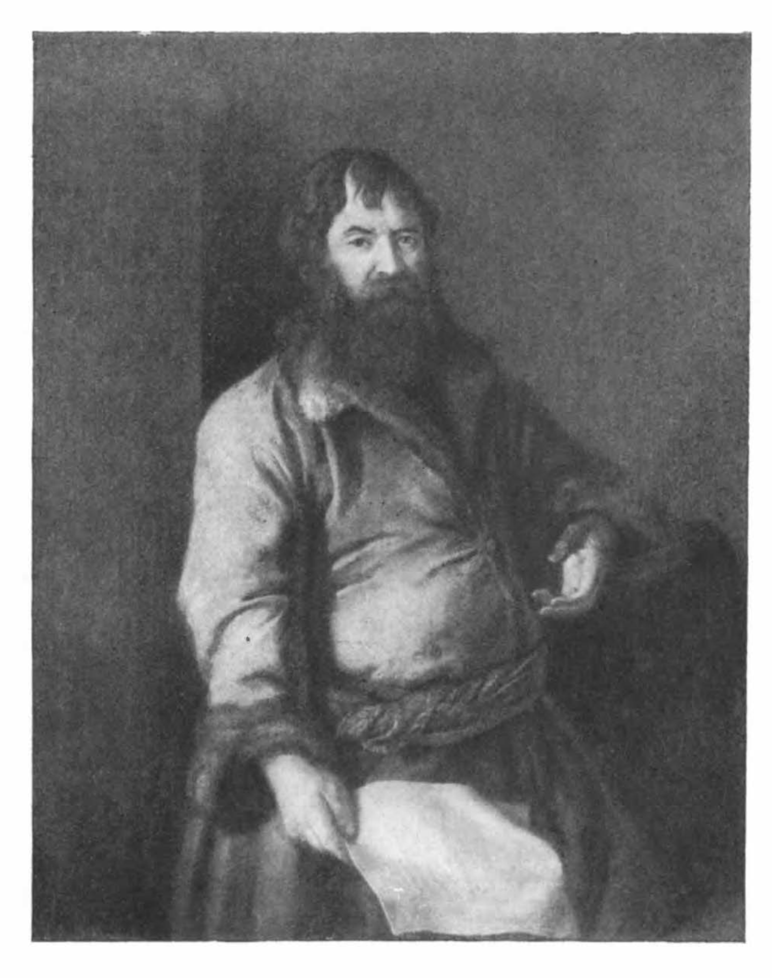
[1] Этот перечень портретов сохранился в каталоге выставки 1770 года (см.: Н. Молева и Э. Белютин. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956, стр. 369).

[2] Всего на выставке было представлено 20 картин. Вместе с Левицким в выставке участвовали русские художники Бельский, Лосенко и Козлов, а также иностранцы Ботом, И. Гроот и Де ла Барт.

[3] Проблематически к более раннему времени может быть отнесен приписанный Левицкому портрет вице-канцлера А. М. Голицына (Гос. Третьяковская галлерея). Портрет этот до сих пор датировался 1772 годом, однако надпись на гравюре с данного портрета, выполненной в 1773 году французским мастером Жакобе, указывает время его создания Левицким — 1762 год. В пользу последней даты говорят также возраст Голицына и некоторые данные из его биографии. Сочетание незрелости художественного стиля этого произведения с проявленным в нем профессиональным мастерством живописца позволяет приписать его начинающему портретисту, успевшему, однако, пройти хорошую школу.

Д. Г. Левицкий. Портрет А. Ф. Кокоринова. 1769—1770 годы.
Гос. Русский музей.

указывает на план Академии,— все это близко напоминает парадные портреты приезжих иностранцев (см., например, портреты Л. Токке). Но внутренний смысл этого изображения лежит в ином плане. Реалистическое содержание образа выражено, в первую очередь, с помощью живописных средств. Лицо Кокоринова не привлекает особенной выразительностью. Черты его совершенно спокойны; можно уловить лишь легкий оттенок иронии во взгляде и в линии губ. Лицо написано очень мягко, светлыми тонами и лишено резкой лепки, а только нежно моделировано прозрачными, зеленоватыми тенями. На лбу, обрамленном пудреным париком, лежит светлое пятно, которое придает облику портретированного оттенок тонкого благородства. Мягко вылеплены мастерски написанные руки. С неподражаемым совершенством передан парадный костюм Кокоринова — лиловатый, сверкающий золотыми нитями камзол и белый опушенный собольим мехом кафтан. Нарядная одежда используется в этом портрете не только для демонстрации социального значения высокопоставленного лица; она служит также средством показа красоты материального окружения, в котором пребывает этот ясный, спокойный человек. Образный строй изображения в первую очередь определяется его живописными качествами. Глубоко продумано художником сопоставление серебристых, желтоватых и оливковых оттенков, нанесенных на холст свободными мазками. Тонкая музыкальность красочных сочетаний этого портрета служит противовесом известной трафаретности композиции, внося в изображение оттенок одухотворенного изящества и эмоциональности. И хотя здесь Левицкий не проявляет еще того полного владения богатством цвета, которое придет к нему позже, а придерживается сдержанной красочной гаммы, преимущественно построенной на градациях одного тона, ему удается создать



Д. Левицкий. Портрет Н. А. Сеземова. 1770 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

в портрете Кокоринова одно из своих самых мягких и свободных в живописном отношении произведений. В этом смысле портрет Кокоринова даже несколько выпадает из всего творчества Левицкого.

Следующий по времени портрет богатого откупщика Сеземова (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 49*) представляет в своем роде редкое явление в русской портретной живописи XVIII века[1]. Фигура крепостного крестьянина, послужившего моделью для парадного портрета, построенного по всем правилам такого рода изображений, должна была выглядеть в то время не вполне обычно. Портретом Сеземова Левицкий недвусмысленно заявлял о том, что человек ценен прежде всего своими личными заслугами, а не кастовой принадлежностью. Художник не пытается подогнать облик этого крестьянина под что-то ему сословно чуждое, пригладив его. На портрете изображен кряжистый хозяйственный и деловитый представитель богатого слоя крепостного крестьянства. Осанка, бородатое загорелое лицо, простой покрой одежды — все это точно и ясно указывает на его сословную принадлежность. И между тем художник ставит его в ту же позу, в какой стоят на портретах знатные люди, он заставляет его делать рукой обычный для них жест, рассказывающий зрителям о собственных заслугах. С портретом Кокоринова это изображение сближает отсутствие развернутой психологической характеристики и некоторая сдержанность колорита. Портрет Сеземова выдержан в скромной, преимущественно темной гамме, построенной на сочетании голубоватых и коричневых тонов. Поверхность живописи не столь разнообразна, как в портрете Кокоринова, хотя местами ясно видны свободные красочные мазки. Левицкий ставит здесь перед собой задачу (над которой он усиленно работал в течение всей своей последующей творческой жизни) овладеть средствами передачи пластического объема. В этих целях он прибегает к использованию контрастной светотени. Выступающая из темноты фона тяжелая фигура Сеземова вылеплена резкими тенями, которые обрисовывают лицо, руки и крупные складки одежды.

Чрезвычайно интересен и важен для раннего этапа развития Левицкого портрет Демидова (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 51*). П. А. Демидов, баснословный богач и известный чудак XVIII века, был своеобразной личностью. Типичный русский барин-самодур, поражавший современников своими экстравагантными выходками, он в то же время являлся поборником передовых взглядов французских просветителей. Демидов прославился огромными денежными пожертвованиями на Коммерческое училище, Воспитательный дом и Московский университет[2].

Характерность этой колоритной фигуры подсказала художнику избранный им тип портрета. Левицкий воспользовался распространенным в XVIII веке приемом включения в портрет аксессуаров, уточняющих социальную принадлежность

[1] Н. А. Сеземов, крепостной гр. Шереметева, пожертвовал 20 000 руб. в пользу Московского воспитательного дома, в связи с чем И. И. Бецкий заказал Левицкому его портрет.

[2] Портрет был заказан им самим для парадной залы Воспитательного дома в Москве. В 1800 году, в связи с переездом Воспитательного дома в Петербург, портрет был перевезен туда.

Д. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

51

Д. Левицкий. Портрет Ф. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой 1772 год.
Гос. Русский музей.

портретируемого, позволяющих судить о его характере и привычках. Портрет Демидова, как и два предшествующих, построен по схеме парадного изображения. Человек как бы позирует перед зрителем, обращаясь к нему с указующим жестом. Но то, что Демидов представлен запросто, в домашнем халате и ночном колпаке, вносит в картину неожиданный оттенок интимности и непринужденности. Соединение нарядности с простотой как нельзя больше соответствует тому облику Демидова, который сохранился в рассказах его современников. При этом Левицкий особенно подчеркивает простые и человечные стороны личности своей модели. Так, например, из числа тех прихотей, которыми известен был Демидов, художник выделяет его любовь к цветам. Левой рукой Демидов опирается на лейку, а правой указывает на два горшка с цветами, стоящие у подножия колонны. В портрете Демидова Левицкий уделяет особое внимание психологической характеристике модели. Он заботится о передаче чувства. Демидов слегка улыбается; однако выражение его глаз грустно, а складки по сторонам рта придают всему облику некоторый оттенок горечи или усталости. Очевидно, художник сумел уловить в лице этого баловня судьбы что-то такое, что не было предназначено для глаз постороннего зрителя. Это придает официальному заказному портрету оттенок подлинной человечности.

По своим живописным качествам портрет Демидова отличен как от портрета Кокоринова, так и от портрета Сеземова. Его сближает с ними только наличие одного доминирующего тона, на этот раз — желтовато-оливкового. Изображение в целом кажется несколько холодным. Живописный почерк Левицкого здесь меняется. Портрет написан плотно и гладко, так что отдельные мазки почти не видны (они заметны только на световых бликах). Фигуру ровно освещает волна желтоватого света, который четко обрисовывает все подробности костюма, выделяя на нем каждую пуговицу и морщину ткани. Мягче передано лицо Демидова, обработанное скользящими, легкими тенями.

В том же 1773 году, когда был написан портрет Демидова, Левицкий приступил к выполнению первого большого заказа Екатерины II — к написанию серии портретов воспитанниц Смольного института.

Д. Г Левицкий. Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущевой. 1773 год.
Гос. Русский музей.

Императрица покровительствовала этому привилегированному учебному заведению, где учились дочери представителей дворянства; нередко прямо со школьной скамьи девочки попадали во дворец. Сохранились многочисленные рассказы о том, что Екатерина II приезжала в Смольный институт для того, чтобы присутствовать на театральных представлениях, которые разыгрывались ученицами.

Левицкому были заказаны портреты нескольких девушек — любимиц императрицы, учениц первого и второго выпусков Института, в тех ролях, которые они исполняли перед Екатериной. Левицкий осуществил этот заказ в несколько сроков. По-видимому, раньше других был написан недатированный портрет Ф. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой (*стр. 52*). К 1773 году относятся портреты Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущевой (*вклейка*), а также портрет Е. И. Нелидовой (*цветная вклейка*). В 1775 году художник создал портрет А. П. Левшиной, а в 1776 году — портреты Г. И. Алымовой, Н. С. Борщовой (*стр 55 и 59*) и Е. И. Молчановой (*стр. 57*)[1].

Творческие искания, начатые Левицким в вышеописанных произведениях, полностью определились в портретах смольнянок. Продолжая разрабатывать портретное изображение, в котором человеческая фигура, представленная в рост, окружена тщательно отобранными элементами обстановки, помогающими художнику характеризовать модель, Левицкий создал в серии портретов воспитанниц Смольного института особый вариант парадного портрета, который определяется тем, что ряд изображений составляет целостную сюиту, объединенную общностью замысла. Все семь картин подчинены единой теме, которую можно сформулировать как тему юности. Художник показывает в них радость девушек по случаю того, что они одеты в красивые театральные костюмы, что им предоставлена возможность выступить перед публикой и продемонстрировать светские манеры и мастерство в танце, музыке и декламации. Сквозь заученные жесты прорывается искрящееся веселье молодости, а подчас проглядывает трогательная угловатость подростков.

Фонами для фигур служат театральные кулисы, изображающие условные ландшафты или драпировки. Фигуры девушек, представленные в движении, располагаются на узких сценических площадках. Таким образом, пространственность картин также носит театральный характер. Однако при этом художник умеет с помощью живописных средств передать ощущение реальной воздушной и световой среды, окружающей фигуры. Портретам смольнянок присуща тонкая декоративность. Декоративность эта особого рода, ничего общего не имеющая с эффектной, внешней декоративностью, обычной в парадных портретах. Она рождается из глубоко продуманного изящества поз и движений фигур, тонкого сопоставления красочных пятен и изысканной красоты линейных контуров. Все эти качества определяются необходимостью воплощения прекрасного жизнерадо-

[1] Все портреты смольнянок находятся в Гос. Русском музее.

стного и светлого начала, т. е. того, в чем заключен для художника внутренний смысл созданных им изображений.

Рассмотрение первой группы портретов следует начать с двойного портрета самых маленьких девочек — Ржевской и Давыдовой. Старшая из них — Ржевская — изображена в том возрасте, когда ребенок превращается в девушку-подростка, уже сознающую свое женское очарование, но еще не утерявшую младенческой округлости лица и рук, наивной чистоты взгляда и с трудом скрываемой шаловливости. Младшая — Давыдова — совсем еще ребенок. Она даже не пытается принять участие в представлении, а просто с восхищением смотрит на подружку, которая умеет держать себя, как взрослая.

Быть может, нарочито подчеркивая безыскусственность, свойственную детству, Левицкий делает этот портрет самым простым по композиции и сдержанным по цвету. Он не включает никакой театральной бутафории. Фигурки девочек представлены на нейтральном оливковом фоне. Все их окружение сведено к одной темной занавеске и простому столику. Костюмы выдержаны в строгой красочной гамме. Голубовато-зеленый шелк платья старшей девочки представляет собой изумительный кусок живописи. Шелк блестит, ломаясь жесткими складками. Свет скользит по его поверхности, ярко вспыхивая на выпуклостях. Очень хороши обе детские головки с застенчивыми улыбками, с наивными мальчишескими прическами.

В двух портретах 1773 года художник представил следующую возрастную ступень. Девочки-подростки превращаются в девушек. Угловатость движений исчезла, сменившись грацией. В их поведении появился оттенок кокетства; они уже понимают, что ими любуются, и старательно выполняют все то, что назначено им по роли. В эти два портрета введены элементы театрального окружения — пейзажные задники с традиционными архитектурными деталями и декоративными силуэтами деревьев. Все предметы, входящие в это окружение, окутаны легкой зеленовато-серой дымкой и потому фоны воспринимаются как приглушенные аккомпанементы для фигур. Ясно показан индивидуальный характер каждой девушки.

Самая очаровательная из них — Нелидова. Она выступает перед зрителями одна, прекрасно сознавая свое обаяние и изящество своих движений. Лицо Нелидовой — одно из высших достижений Левицкого (*вклейка*). Прелесть этого лица заключается не в его внешней красоте. Наоборот, его черты неправильны, а очарование кроется в выражении, в искрящемся задором лукавом взгляде карих глаз, ясной чистоте девичьего лба, шаловливой, веселой улыбке. Выражение лица подкрепляется грациозным поворотом упругой фигурки, округлым движением пухлых, почти детских рук, кокетливым танцевальным шагом маленьких ног, обутых в атласные туфельки. В образе Хованской раскрывается совсем другой характер. Она мечтательна, задумчива и нетороплива в своих движениях. Пасторальная сцена, в которой она участвует, хорошо подчеркивает эти ее свойства. Контрастом к ней служит девушка-пастушок Хрущева. Мужской

Д. Г. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой Фрагмент.

Д. Левицкий. Портрет Н. С. Борщовой. 1776 год.

Гос. Русский музей.

костюм ей очень пристал. Копна темных волос, смуглый цвет лица, некрасивые, крупные черты — все это вполне гармонирует с кафтаном, широкополой мужской шляпой, равно как и с позой ухаживающего за своей дамой кавалера.

На примере изображений смольнянок можно говорить о рождении реалистического жеста в портретах Левицкого. Несмотря на светские, театральные манеры, жестикуляция этих девушек, их движения не носят условно-демонстрирующего характера. Они воспроизводят жизнь, т. е. то, что видит глаз художника, и служат характеристике моделей, выявляя их индивидуальные человеческие особенности.

Эти портреты (Нелидовой, а также Хрущевой с Хованской) являются, наряду с портретом Корокинова, высочайшими достижениями Левицкого-живописца. Но здесь он идет уже дальше в своих исканиях. Художник теперь совершенно по-новому понимает задачи цвета. Он полностью преодолевает некоторую красочную сдержанность своих предшествующих работ и выступает во всеоружии знаний богатых возможностей каждого тонального оттенка. Колорит приобретает все большее значение и для композиции. Цвет начинает использоваться в целях раскрытия внутреннего состояния изображенных людей. Колорит отдельного портрета определяется уже не господством одного доминирующего цвета над другими оттенками, а тонкой гармонией нюансов. Левицкий проявляет большое мастерство в пользовании оттенками одного цвета и в сопоставлении цветов; техника его чрезвычайно разнообразится, временами достигая подлинной виртуозности. Он уделяет большое внимание взаимоотношению цвета и света и, особенно, — живописности и объемности, в сопоставлении которых он достигает полной гармонии. Четкость пластических объемов не скрадывается цветовыми пятнами, но, наоборот, с помощью цвета выявляются трехмерность и весомость предметов, особенности их фактуры и свойства тех материалов, из которых эти предметы сделаны.

Фигуры Нелидовой и Хованской могут служить образцом тончайшей живописности. Их нарядные театральные костюмы написаны легко и свободно. Белый шелк юбки Хованской передан жемчужно-серыми, золотистыми и голубоватыми мазками, которые плотной массой ложатся на холст. Покрывающий спереди юбку прозрачный фартучек написан жидко; из-под него просвечивают серебристая поверхность юбки и украшающие ее темно-розовые рюши. Сочетание разнообразных серых оттенков с густым розовым цветом составляет удивительно красивый красочный аккорд. Эта изысканная утонченность цвета очень подходит к облику Хованской, к ее матовому нежному лицу и светлым волосам. В костюме Хрущевой доминирует стальной цвет. Блестящая поверхность ткани кафтана моделирована переливами теней, переданными с помощью многочисленных градаций серого цвета, оттененного золотом пуговиц и оторочек. Лицо Хрущевой вылеплено более определенно, светом и тенью. На том же сопоставлении розового с серым построена фигура Нелидовой. Все фигуры четко выделяются на мягко тающих за ними фонах, одновременно словно купаясь в волнах прозрачного воздуха.

Д. Г. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой. 1773 год.
Гос. Русский музей.

Д. Левицкий. Портрет Е. И. Молчановой. 1776 год.
Гос. Русский музей.

Первые три портрета серии скорее всего мыслились Левицкому как целостный зрительный ансамбль, призванный украшать стены парадного зала. Здесь сказалось мастерство художника-декоратора, приобретенное им в первые годы его творческой деятельности. Можно предположить, что портрет Нелидовой был рассчитан на то, чтобы висеть в центре, а двойные портреты Ржевской и Давыдовой, равно как Хованской и Хрущевой,— по его сторонам.

Четыре остальных портрета составляют вторую группу изображений смольнянок. Портрет Левшиной, написанный на год раньше трех других, тематически полностью примыкает к ним. В этом случае может даже идти речь о наличии своего рода сюжетного начала. Многие авторы считают, что в образах Левшиной и Борщовой воплощено искусство танца, в образе Алымовой — искусство музыки, а в образе Молчановой — искусство декламации.

В портретах 1775—1776 годов художник передает третью ступень юности, изображая восемнадцатилетних девушек в год их выпуска из института, когда перед ними открывалась заманчивая дорога блестящей придворной жизни, на которую они бездумно и весело вступали. В обликах девушек нет уже ничего детского. На них лежит печать вполне осознанного кокетства и естественной свободной светскости.

Виртуозно написанный портрет Левшиной обладает богатой красочностью. В этом смысле он сложнее и изысканнее всех остальных. Однако внимание зрителей больше привлекают три последние картины серии — портреты Борщовой, Алымовой и Молчановой, которым присуща благородная сдержанность композиционных и красочных решений. Эти портреты, несомненно, связаны между собой зрительно, так как в одном из них (в портрете Борщовой) девушка изображена во весь рост и повернута в фас, а в двух других в почти одинаковых позах представлены сидящие фигуры, обращенные лицом друг к другу. Все три девушки одеты в одноцветные платья: Борщова — в черное, Молчанова и Алымова — в белые.

Живописное мастерство Левицкого ярко обнаруживается в том, как написаны в картинах большие поверхности однотонной одежды. Фактура бархата платья Борщовой передана с помощью игры теней, которые то сгущаются до глубокой черноты, то уступают место матовым высветлениям. Поверхность белого шелка в одеждах Молчановой и Алымовой переливается множеством жемчужных оттенков. Впечатление утонченной декоративности подчеркивается тем, что местами в основной тон вкраплены небольшие пятна другого цвета. Так, в черный цвет платья Борщовой введены удары сиреневого в прорезях рукавов и золота — в украшениях на корсаже и на подоле. Фоны всех трех портретов отличаются воздушностью. Построенные на оливковых и жемчужных тонах, они великолепно оттеняют фигуры девушек.

Портреты воспитанниц Смольного института, выполненные художником с таким вдохновением, говорят о том, что Левицкий вступал в художественную жизнь России с ясным и жизнерадостным мировоззрением, что он любил жизнь

Д. Левицкий. Портрет Н. С. Борщовой. Фрагмент.

и людей. Они свидетельствуют также о том, что он шел собственным творческим путем, определявшимся, в первую очередь, его внутренними запросами, его самобытными реалистическими исканиями в области портретной характеристики человека.

Органичность и сознательность поисков Левицкого подтверждаются его произведениями ближайших лет. Группа портретов 70-х годов является той частью его искусства, где с наибольшей полнотой раскрылось творческое credo художника в лучшую пору его жизни.

Одновременно с выполнением первого большого официального заказа Левицкий упорно работал над созданием интимных, лишенных аксессуаров и развернутого окружения камерных портретов, в которых главное внимание сосредоточивалось на характеристике индивидуальных свойств человека. Обычно это были погрудные изображения, представленные на нейтральном фоне. Моделями для них чаще всего служили не те лица, которые занимали высокое официальное положение в обществе; художник запечатлевал на них по преимуществу представителей дворянской интеллигенции, особенно часто обращаясь к образам русских литераторов. Судя по тому, что Левицкий на протяжении своей жизни по два раза писал Н. А. Львова и его жену (на сестре которой был женат Державин), он мог быть близок к кружку Державина, где Львов играл видную роль.

Интимные портреты Левицкого 70-х и начала 80-х годов представляют собой вершину реалистических достижений художника. Они составляют самую искреннюю, личную часть его творчества, в наибольшей степени свободную от тех официальных условностей портретного искусства, которые тяготели в XVIII веке над русскими живописцами. Эти портреты включаются в число таких явлений русской культуры XVIII века, которые остались в истории как самое лучшее и живое, что создала эта эпоха.

В героях интимных портретов Левицкого со всей ясностью раскрывается отношение художника к человеку, как к разумному существу, представляющему ценность в первую очередь благодаря глубине своего интеллекта или богатству душевного мира. Левицкий исходит в своих характеристиках из вполне определенного этического идеала, близкого к тому, который в годы его жизни выдвигали русские просветители. Там, где он создает положительный образ, он трактует своего современника как существо, исполненное чувства собственного достоинства, обладающее ясным умом и благородной возвышенностью чувств. Показывая в этих портретах разные грани человеческой природы, художник передает их правдиво и объективно и в то же время с большой теплотой, таящей в себе оттенок личной заинтересованности мастера в судьбах изображаемых им людей. Подход Левицкого к выбору моделей, его стремление к передаче глубоко личных особенностей характеров показывают, насколько широко он принимал в это время жизнь и какой острый интерес питал к разнообразным ее проявлениям.

Цикл камерных портретов Левицкого 70-х годов открывает портрет Дидро — одно из выдающихся произведений мирового портретного искусства XVIII века

Д. Левицкий. Портрет Д. Дидро. 1773—1774 годы.

Музей г. Женевы.

(*стр. 61*). Дидро пробыл в Петербурге с 28 сентября 1773 года по 22 февраля 1774 года. В эти месяцы Левицким и был выполнен знаменитый портрет. Последний первоначально принадлежал самому философу, который завещал его своей дочери. В настоящее время он хранится в Музее города Женевы. Дидро по своему общественному положению, по тому, что ему приходилось постоянно фигурировать при европейских дворах и беседовать с монархами (в этой роли он выступал и в Петербурге), представал перед своими современниками в разных обличиях и должен был обладать какой-то официальной маской. Левицкий отказался от того, чтобы изобразить в портрете представителя светского общества, модного философа, мастера блестящей салонной беседы. Он запечатлел Дидро в нарочито домашнем виде в халате, без парика, с редкими волосами на голом черепе, со старческой морщинистой шеей. Видимо, он стремился в этом старике, окруженном ореолом всемирной славы, показать прежде всего человека, поднявшегося над толпой благодаря присущей ему лично внутренней значительности. При помощи проникновенной психологической характеристики Левицкому удалось продемонстрировать те качества, которые сделали из Дидро вождя, властителя дум лучших умов Европы. Он увековечил в своем портрете облик мыслителя с высоким лбом мудреца, с глубоким, светлым взором. Глядя на этот портрет, зритель верит в то, что представленный на нем пожилой, много переживший человек умел видеть дальше своего времени, что он обладал смелым, прозорливым умом, что ему присуща была неподкупная честность, что он был свободен от кастового эгоизма и мелкого тщеславия. Давая подобную характеристику Дидро, Левицкий тем самым раскрывал и собственные взгляды. В этом портрете он весьма недвусмысленно показывал свое высоко положительное отношение к главе европейского просветительства[1].

Совсем другой человеческий образ воспроизведен художником в написанном им почти одновременно (1774) юношеском портрете Н. А. Львова (Гос. Литературный музей; *стр. 63*)[2]. Этот маленький портрет интересен, между прочим тем, что он является единственной дошедшей до нас картиной Левицкого, которая выдержана в такой непринужденной живописной манере, что воспринимается почти как этюд. Свобода быстрых мазков жидкой краски, из-под которых просвечивает коричневый грунт, как нельзя больше отвечает темпераментности образа. Все в этом портрете, начиная с положения фигуры, при котором торс повернут в профиль, а лицо

[1] Эту работу Левицкого интересно сравнить с портретами Дидро, выполненными французскими художниками (известны живописные портреты Л. М. Ван Лоо и Фрагонара, миниатюра Гарана, рисунок Греза, бюсты Колло, Гудона и Пигаля). Портрет Левицкого на их фоне выделяется глубиной воплощенного в нем чувства и проникновенностью характеристики.

[2] Об этом портрете см.: Б. Коплан. Портреты Н. А. Львова работы Д. Г. Левицкого.— В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928, стр. 211—214. Автор статьи указывает, что в тетради сочинений Н. А. Львова, хранящейся в Пушкинском Доме АН СССР (шифр 1640, С. IV 6. 20, л. 71 об.), есть эпиграмма Львова, озаглавленная «К моему портрету, писанному господином Левицким»: — «Скажите, что умен так Львов изображен? — В него с искусством ум Левицкого вложен». Эпиграмма датирована 8 июля 1774 г. (когда Львову было 23 года). Значит, в это время уже существовал портрет Львова работы Левицкого.

представлено почти в фас, и кончая движением кисти художника, пронизано динамикой. Резкий поворот головы, живой взгляд, полуоткрытые губы свидетельствуют о едва сдержанном порыве горячего юноши, как будто готового начать страстную убежденную речь. Очевидно, Левицкий хотел создать в лице Львова представление о возвышенности, чистоте и идеальности мысли, присущей молодому уму. Скромный колорит портрета, построенный на аккорде коричневых и зеленоватых тонов, усиливает целостность изображения, привлекающего внимание зрителя своей искренностью и непосредственностью.

Д. Левицкий. Портрет Н. А. Львова. 1774 год.

Гос. Литературный музей. Москва.

По некоторым признакам к портрету молодого Львова близко стоит портрет самого Левицкого, который считается автопортретом художника (Картинная галлерея г. Челябинска; *стр. 64*). Эти две вещи сближает почти полное совпадение их размеров; характерно и то, что Львов и Левицкий одеты в сюртуки одного покроя. Однако, датировка портрета Левицкого периодом, когда было создано изображение Львова, кажется проблематичной, так как художник выглядит на челябинской картине старше тех 38—39 лет, которых он достиг в 1773—1774 годах. В его облике заметны явные признаки постарения — в волосах мелькает седина, кожа лица и шеи утеряла свежесть молодости. Поэтому думается, что данный портрет увидел свет лет на десять позднее. Нет сомнения в том, что на челябинском портрете запечатлен Левицкий. Черты его лица хорошо известны по портретам В. Л. Боровиковского и И. Е. Яковлева; здесь представлен тот же самый человек.

Портрет выполнен мастерски. Как трактовка образа, так и живописные приемы чрезвычайно близки к манере Левицкого. Вследствие этого, предположение о том, что челябинская миниатюра является автопортретом, кажется убедительным;

Д. Левицкий. Автопортрет.
Картинная галлерея. Челябинск.

тем более, что в архивах сохранились указания на то, что портрет Левицкого существовал[1].

Юность, которую так любил изображать Левицкий на протяжении всей своей творческой жизни, еще раз предстает перед нами в пленительном создании художника — в портрете будущей жены Н. А. Львова, М. А. Дьяковой, написанном в 1778 году (Гос. Третьяковская галлерея; *цветная вклейка*)[2].

Этот портрет является едва ли не самым поэтическим, радостным из всех произведений Левицкого. Он проняван ощущением безоблачного счастья только что вступающего в жизнь юного, прекрасного существа.

В портрете Дьяковой 1778 года Левицкий выступает в полном владении своим мастерством, в расцвете творческой зрелости. Облик Дьяковой чрезвычайно привлекателен. Ее миловидное лицо, обрамленное темными мягкими локонами, сохраняет детскую округлость. Поворот головы и торса исполнен грации. Большие светлые глаза имеют задумчивое выражение. Румяные губы полуоткрыты в мечтательной улыбке. Мягкая живописность сочетается с пластичностью образа. За правым плечом Дьяковой зеленоватый фон сгущается почти до темноты. На нем четко вырисовываются кругляшиеся контуры щеки и плеча, За левым плечом фон светлеет и очертания волос и торса мягко скрадываются погружаясь в полусвет. Тени скользят по лицу, груди и платью то сгущаясь, то светлея. Временами они уступают место пятнам света и ярким бликам

[1] Вместе с этим портретом в галлерее в настоящее время смонтирован женский портрет, представляющий почти точное повторение портрета «Неизвестной в желтом платье» из Гос. Русского музея. На оборотной стороне обоих портретов одной и той же рукой почерком начала XIX века сделаны надписи, указывающие на то, что здесь изображены Д. Г. Левицкий и его жена А. Я. Левицкая. Однако, женский портрет явно выполнен другим художником. Он написан на картоне и по своему качеству значительно уступает мужскому портрету. См. А. Козлова. Новое о Д. Г. Левицком.— «Сообщения Гос. русского музея», V, Л., стр. 21—24.

[2] М. А. Львовой Хемницер посвящал свои басни. Сама она также была причастна к литературе писала стихи.

Д. Г Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой 1778 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Портрет построен на тонкой гамме жемчужных и зеленых оттенков, из которых художник извлекает большое колористическое богатство. Эти основные цвета оттеняются участками розового цвета в одежде и в нежном румянце щек и губ. Портрет Дьяковой лучше других работ позволяет изучить приёмы живописной техники Левицкого в ту пору, когда кисть его была полна жизни, когда каждый положенный ею мазок становился выражением подлинного творческого вдохновения. Основу живописи главных частей портрета — лица, торса и платья — составляет плотный красочный слой, на поверхности которого местами хорошо видно движение кисти. На освещенных местах четко выделяются отдельные пастозные мазки. Там, где из-под прозрачной материи просвечивает другая ткань, вступает в свои права жидкое письмо; на красочную поверхность нанесены тонкие выпуклые штрихи, обрисовывающие кружевные узоры. С помощью умело расположенных бликов передан влажный блеск глаз. Фон написан жидко, так что под краской ощущается зернистая поверхность холста. По своему образному строю и характеру живописного мастерства к портрету Дьяковой близок созданный на несколько лет раньше (в 1774 году) превосходный портрет неизвестной (Е. Р. Дашковой?) в Гос. Русском музее.

Несколько особняком в творчестве Левицкого стоит портрет старика священника (Гос. Третьяковская галлерея; *вклейка*), по традиции носящий название портрета отца художника (1779). Быть может, легенда о том, что моделью картины послужил Григорий Кириллович Левицкий, сложилась благодаря качествам самого изображения. Этот портрет выдает такую большую личную заинтересованность художника, как ни одна из его прочих работ[1]. Художник не скрывает того, что грустный и трогательный образ старика ему особенно дорог и важен. Вероятно, именно поэтому приемы, которыми он его характеризует, не совсем обычны. Во всех портретах Левицкого, даже в самых скромных и простых, наряду с лицом, определенное внимание уделено изображению одежды. Здесь же все сделано для того, чтобы взгляд зрителя сосредоточивался на лице, а одежда была по возможности мало заметна. Слегка выделены только желтовато-зеленые шелковые отвороты рясы. Сама ряса — темно-коричневого цвета, с красноватым теплым отливом — тонет в глубоком мраке фона. Голова старика очень выразительна. Черты его лица исполнены старческой мудрости, в них сквозит усталость от длинной и трудно прожитой жизни. Он слаб и беспомощен со своими слезящимися глазами, впалыми щеками и отвисшей нижней губой. Стремясь выделить лицо, Левицкий преднамеренно обращается к помощи искусственного освещения, вырывающего из темноты одну только часть изображения. Голову старика он пишет быстрыми и пастозными мазками, которые (особенно на бороде и на усах) ложатся свободно и непринужденно. Благодаря этому сама поверхность картины кажется как бы пронизанной жизнью. Смуглое

[1] Многие специалисты высказывают сомнение в том, что на портрете запечатлен Г. К. Левицкий. Сомнение это весьма основательно, так как портрет написан через десять лет после его смерти.

лицо вылеплено зеленоватыми тенями; на щеках лежит старческий румянец, кончик носа покраснел. Несколько светлых бликов создают впечатление слезящихся глаз.

Левицкого, видимо, в эти годы особенно интересовали приемы живописной передачи пластических объемов. Об этом свидетельствуют его повторные попытки использовать контрасты светотени. Впервые обратившись к этому приему в портрете Сеземова и успешно применив его в портрете старика, художник прибегает к нему и в некоторых других работах 70-х годов. Так, он делает это в портрете инженера-генерала М. И. Мордвинова, датированном 1778 годом (Гос. Третьяковская галлерея)[1]. Энергичное выразительное лицо пожилого человека вылеплено резкими тенями, при помощи которых вызывается ощущение материальности головы и торса. Те же художественные средства использованы в портрете Я. Е. Сиверса (1779, Гос. Третьяковская галлерея). Однако в последующее время Левицкий отказывается от применения такого приема и предпочитает передавать объемность предметов с помощью мягких переходов света и тени[2].

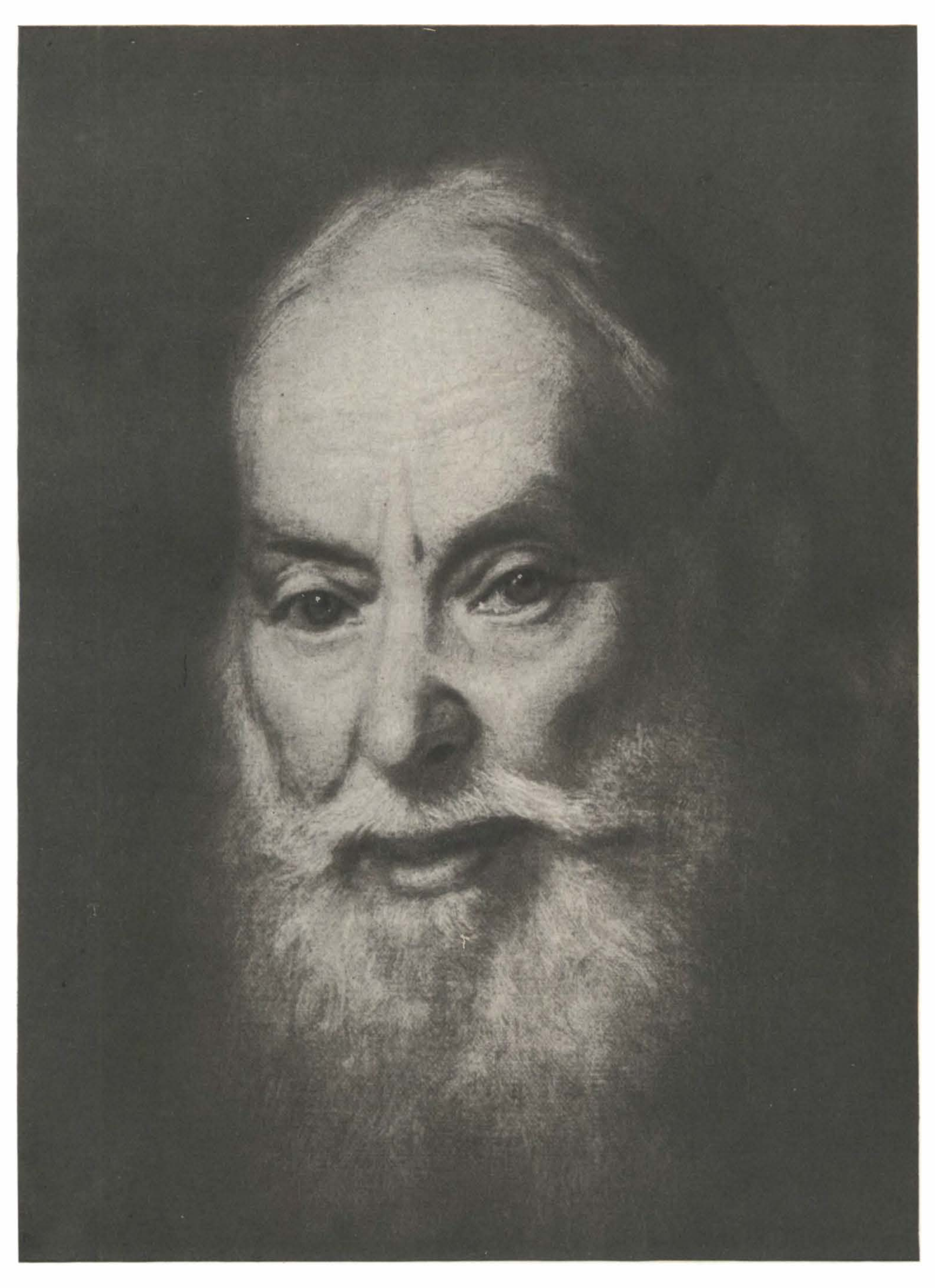
В течение 80-х годов творчество Левицкого достигает полной зрелости и приобретает более разнообразный характер. С прежним успехом продолжая свою работу над камерным портретом, он в то же время значительно чаще, нежели в предшествующие годы, выполняет официальные заказы на изображение высокопоставленных лиц и снова возвращается к работе над парадным портретом.

Модели для камерных портретов Левицкого остаются прежними. Выбирая их, он редко выходит за пределы круга дворянской интеллигенции и особенно охотно пишет людей, так или иначе связанных с литературой.

Но подход художника к задаче создания неофициального интимного изображения людей с годами получает несколько иной оттенок. Постепенно в таких работах Левицкого начинает брать верх трезвое, объективное отношение художника к своей модели. На первое место выдвигается утверждение социальной значимости человека. Левицкий достигает этого впечатления тем, что индивидуальный характер отдельного персонажа он начинает трактовать более обобщенно, выделяя в нем типические черты. Таким путем как будто несколько ослабляется

[1] В работе С. Дягилева (указ. соч., стр. 64) и в каталоге Гос. Третьяковской галлереи 1917 года этот портрет значился под названием «Портрет неизвестного в красном кафтане».

[2] Говоря о лучших работах Левицкого 70-х годов, следует упомянуть о портрете Павла I, хранящемся в картинной галлерее Армении (в Ереване), который Р. Г. Дрампян не без основания приписывает Левицкому, датируя портрет концом 70-х годов. Портрет этот, хотя и воспроизводит широко известную в XVIII веке композицию Ж. Л. Вуаля, настолько интересен неожиданностью характеристики модели и живописными достоинствами, что нет никакого сомнения в том, что он написан рукой большого художника. Автор этого портрета подходит к образу будущего императора с тем же критерием, с каким Левицкий подходит к частным лицам, и создает, по существу, интимное изображение. Лицо Павла поражает своей жизненностью. Портрет выдержан в мягкой живописной манере, свойственной произведениям Левицкого этого периода. С. П. Дягилев склонялся к тому, что Левицкий никогда не писал Павла I, мотивируя свою точку зрения предполагаемым нерасположением Павла к художнику (см.: С. Дягилев. Указ. соч., стр. 10—11). Однако существуют документальные данные, указывающие на то, что в 1788 г. Левицким был выполнен портрет цесаревича Павла (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 19/IV, д. 20,1786—88 гг., л. 72). Сведения об этом документе любезно сообщены мне Ю. В. Смирновым. Содержащееся в указанном документе известие говорит в пользу возможности атрибуции ереванского портрета Левицкому.



Д. Г. Левицкий. Портрет старика-священника. 1779 год. Фрагмент.

Гос. Третьяковская галлерея.

Д. Левицкий. Портрет М. А. Львовой. 1781 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

впечатление личной связи между художником и моделью. По отношению к ней он начинает играть роль стороннего наблюдателя. Мастер все реже сосредоточивает свое внимание на передаче душевного состояния людей, реже выделяет в их внутреннем облике какую-либо одну, особенно важную для него черту, а старается давать им обобщающую характеристику. Изображения становятся более разносторонними, хотя в какой-то мере это и лишает их прежней эмоциональности. Глядя на них, можно получить представление о качествах ума запечатленных лиц, об особенностях их характеров, об их положении в обществе. Все это показывается тонко и умно, опытным, знающим жизнь художником-психологом и большим живописцем.

Новый оттенок в отношении Левицкого к человеку и в то же время присущая ему наблюдательность с особой наглядностью обнаруживаются при сопоставлении двух портретов одной и той же модели: портрета М. А. Львовой 1778 года и ее же изображения 1781 года (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 67*)[1]. В живописном отношении второй портрет не уступает первому. С тем же виртуозным мастерством написано нежное лицо молодой женщины, на котором играют легкие голубоватые тени, передан влажный блеск серых глаз, мягкость каштановых локонов. Так же изысканны цветовые сочетания блеклых оттенков костюма, но весь ее облик стал иным. В нем не осталось и следа от былой детской невинности и трогательной непосредственности чувства. Прошедшие годы превратили Львову из полуребенка в красивую, сознающую свою привлекательность женщину. Ее позе придан оттенок горделивого достоинства. Взгляд стал слегка насмешливым. Несколько откинувшись назад, она уверенно смотрит на зрителя. И в то же время на лице этой женщины можно уловить тень легкой усталости. В уголках около глаз наметились морщинки. Левицкий и в этот раз изображает Львову очень правдиво и с очевидной симпатией; однако ее образ теперь уже как будто меньше волнует его, словно не затрагивая поэтической стороны его воображения.

Столь же спокойно и объективно трактован Левицким образ статс-секретаря императрицы А. В. Храповицкого, сенатора, масона и писателя, автора известных записок об Екатерине II (1781, Гос. Русский музей; *стр. 69*). Метко уловив черты индивидуального характера этого человека, художник одновременно подчеркивает в нем качества, типические для определенной категории русских людей XVIII века. С портрета смотрит еще молодой, но уже полнеющий, холеный барин-сибарит, с гладко выбритыми пухлыми щеками. Одежда его — изящно-небрежна, осанка — неуловимо горделива. Умные глаза глядят иронически и слегка презрительно, на губах играет светская полуулыбка. Прп упоминании

[1] Прежде дату на втором портрете читали как «1785» или «1789» (см.: С. Дягилев. Указ. соч., стр. 43; также: «Имп. Московский Румянцевский Музей. Отделение изящных искусств. Каталог картинной галлереи». М., 1915, стр. 42). Во время юбилейной выставки Левицкого 1922 года со всей очевидностью обнаружилось, что на портрете стоит дата «1781» (см.: И. Грабарь. Юбилейная выставка Левицкого. 1822—1922.— «Русское искусство», 1923, № 2—3, стр. 89—92).

Д. Левицкий. Портрет А. В. Храповицкого. 1781 год.

Гос. Русский музей.

об этом портрете нельзя не отметить то удивительное мастерство, с которым он выполнен. Сдержанная красочная гамма построена на сочетании золотисто-коричневых, голубых и серых оттенков, составляющих красивый аккорд. Фигура окружена рассеянным светом. Легкими тенями уверенно обрисованы мягкие черты лица и одежда.

Другой подобный же образ-тип воплощен Левицким в портрете А. С. Бакуниной 1782 года (парный к портрету ее супруга — П. В. Бакунина-старшего, оба в Гос. Третьяковской галлерее; *стр. 71*). Перед нами существо взбалмошное, добродушное и веселое, но одновременно, может быть, вспыльчивое и жестокое. Художник метко передал насмешливые огоньки, бегающие в ее глазах, полноту ее цветущего здоровьем, румяного, лоснящегося лица. Характерные черты Бакуниной энергично нарисованы и крепко вылеплены. Найдя весьма убедительные средства для воплощения этого образа, Левицкий в то же время трактовал его слегка иронически.

К последним двум работам близко примыкают портреты гр. Арт. Ив. Воронцова и супружеской четы Митрофановых (Гос. Русский музей; *стр. 72*)[1], датируемые также 80-ми годами.

Большой интерес представляет портрет купца А. И. Борисова, написанный Левицким в 1788 году (Гос. Музей Татарской АССР, Казань; *стр. 73*). По своему образному строю этот портрет перекликается с портретом Сеземова. На нем представлен богатый купец, выходец из крестьян, одетый в кафтан на шелковой подкладке и шелковый жилет. Красивое лицо с влажными, чувственными губами и окладистой темной бородой повернуто строго в фас к зрителю (необычная для Левицкого композиция портрета). Глаза смотрят самоуверенно и нагло. Весь облик этого человека свидетельствует о самодовольстве разбогатевшего мужика, порвавшего со своим сословием, уверенного в силе своих денег и тянущегося к дворянству.

Художественные приемы Левицкого-живописца в работах 80-х годов приобретают вполне отстоявшийся характер. Еще больше внимания, чем прежде, уделяет он передаче материальной весомости человеческой фигуры. Объемы становятся более четкими и пластически ощутимыми, свет — более ровным, линейные контуры — определенными, манера письма — более плотной и гладкой. Композиционное построение портретов приобретает до некоторой степени единообразный характер. Под кистью Левицкого постепенно складывается определенный тип камерного портрета (повернутая в три четверти поясная фигура на оливковом или темно-сером фоне, высветленном за левым плечом). Все чаще применяются выработанные приемы в трактовке волос, передаче блеска глаз и т. п. С течением времени эти приемы начинают иногда приобретать несколько условный характер; таковы, например, часто повторяющаяся традиционная улыбка или нарочитый румянец щек.

[1] По семейному преданию, В. И. Митрофанов состоял в родстве с женой Левицкого, Анастасией Яковлевной (см.: С. Дягилев. Указ. соч., стр. 47).

Д. Левицкий. Портрет А. С. Бакуниной. 1782 год.

Гос. Третьяковская галерея.

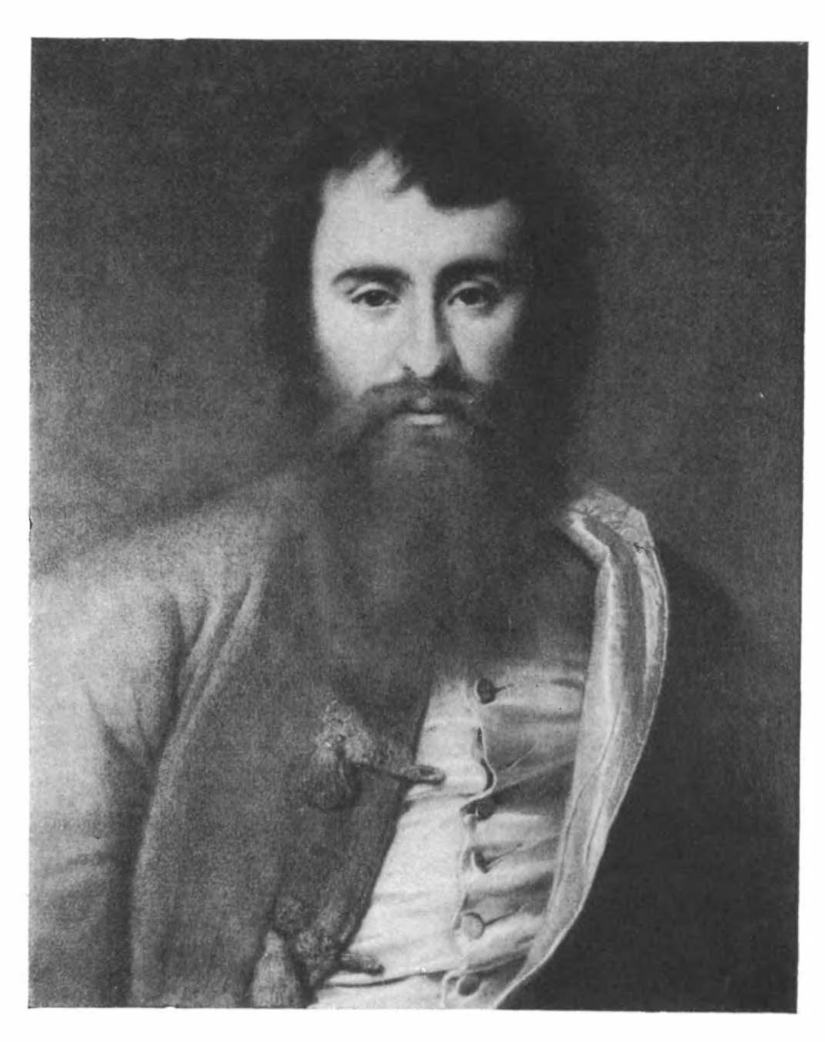
Д. Левицкий. Портрет В. И. и М. А. Митрофановых. 1780-е годы.
Гос. Русский музей.

В тот период, когда Левицкий еще создавал многие свои лучшие работы (т. е. в 80-е годы), в отдельных портретах начали всплывать черты известной сухости и равнодушия, которые указывали на возможность снижения художественного уровня его искусства. Так, эти черты можно отметить в портрете Н. А. Львова 1785 года, написанном, вероятно, в связи с избранием последнего почетным членом Академии художеств (принадлежит Гос. Русскому музею, находится в Гос. Эрмитаже на выставке «Материалы по истории русской культуры XVIII века»)[1]. Неприятен излишне розовый оттенок лица Львова, плохо сочетающийся со светло-синим цветом камзола. Портрет написан сухо и гладко. Образ лишен выразительности.

В значительной мере утрачиваст Левицкий присущую ему творческую самобытность в портрете своей единственной дочери — Агаши Левицкой (1785, Гос. Третьяковская галлерея). Он отказывается здесь от органически свойственного ему прямого и искреннего отношения к предмету изображения. Можно упрекнуть его в том, что он без очевидной внутренней необходимости старается следовать какой-то определенной моде времени. Одев свою дочь в маскарадный крестьянский костюм и уподобив ее пестро раскрашенной фарфоровой статуэтке, Левицкий, быть может, хотел отдать дань тому увлечению псевдонародными, сентиментальными образами, которое проступало в поэзии его дней. Но у некоторых русских поэтов подобные образы были пронизаны чувством и потому в какой-то мере выражали симпатию к простому народу, у Левицкого же получилось холодное и внешне-лощеное изображение, лишенное внут-

[1] Б. Коплан. Указ. соч. Портрет до 1922 года находился в зале Совета Академии художеств. В Гос. Третьяковской галлерее имеется повторение этого портрета, выполненное, судя по надписи на его обороте, в 1789 году.

ренней выразительности и теплоты [1].



Д. Левицкий. Портрет А. И. Борисова. 1788 год.

Гос. музей Татарской АССР. Казань.

В первой половине 80-х годов Левицкий пишет несколько блестящих заказных портретов, в которых запечатлевает лиц высшего светского общества. В этих изображениях он ближе всего подходит к стилю произведений ряда иностранных живописцев, работавших бок о бок с ним в Петербурге. Однако эта близость сказывается лишь в некоторых, как правило чисто внешних, особенностях портретов Левицкого, прежде всего в традиционности композиционных построений, в позах, выборе и расположении аксессуаров. По большей части Левицкий и в них умеет оставаться верным своим основным художественным принципам и в портретных характеристиках аристократических моделей продолжает исходить, в первую очередь, из индивидуальных свойств изображаемых людей.

Об этом лучше всего свидетельствуют две его работы: портрет жены литовского коронного маршала Урсулы Мнишек и портрет итальянской певицы Анны Давиа Бернуцци, написанные в 1782 году (оба в Гос. Третьяковской галлерее).

На первый взгляд может показаться, что одетая в пышный бальный наряд Урсула Мнишек (*стр. 75*) с ее эмалево-розовым лицом, светски-условной улыбкой и ничего не выражающим взглядом, охарактеризована художником только с внешней

[1] Существует второй экземпляр этого портрета (возможно — копия), который находится в собрании И. И. Беляева (Москва). Он был приобретен дедом И. И. Беляева, И. Я. Саморядовым, на аукционе музея Голицына в Москве, после 1825 г. До 1861 г. картина находилась в имении Саморядова Рязанской губернии (деревня Кукуй, «Подлесная тож»).

Этот экземпляр несколько иной по формату, нежели тот, который хранится в Гос. Третьяковской галлерее. Подпись та же; дата, насколько можно разобрать,— не 1785, а 1783 г. Композиция обоих портретов и цвет идентичны, но портрет, принадлежащий Беляеву, выполнен в более мягкой манере.

стороны. Но в действительности это не так. Левицкий и в этом случае создает своего рода типический портрет. Изображая пустую светскую красавицу, женщину, способную лишь на то, чтобы бессмысленно убивать время в аристократических гостиных, он находит неукоснительно точные художественные средства для ее всесторонней характеристики. Все в этом портрете, начиная с обдуманно-эффектной позы, кончая кокетливым расположением локонов пудреных волос, содействует тому, чтобы зритель смог составить себе представление об изображенном человеке. Льстя своей модели, художник в то же время беспощаден к ней. Точность его объективной характеристики становится своего рода оценкой.

Еще ярче этот момент выступает в портрете Анны Давиа — одном из наиболее блестящих созданий Левицкого (*стр. 77*)[1]. Не нужно обладать никакими сведениями о биографии этой женщины, для того чтобы при взгляде на ее портрет, написанный Левицким, распознать в изображенном персонаже особу сомнительной репутации, самоуверенную обольстительницу-авантюристку. Вызывающий поворот головы, резкие черты и яркие краски лица, властный, притягивающий взгляд, змеиная улыбка, изящные, хищные движения пальцев — все это, представленное в обрамлении претенциозно-нарядного театрального туалета, создает весьма недвусмысленный образ. Здесь еще более, чем в портрете Мнишек, взвешена малейшая деталь. Все части портрета равно выразительны. Каждый бант на платье певицы служит цели раскрытия внутреннего содержания образа.

Поверхность живописи в обоих портретах — гладкая, напоминающая эмалевый сплав. Тело, написанное с виртуозным мастерством, уподоблено слоновой кости; эффектно расположенные складки шелковых тканей отливают металлическим блеском. Одежда сознательно используется художником как пышный, декоративный ореол человека. Однако, если внимательно приглядеться к этим портретам и сопоставить их между собой, то нетрудно заметить, что Левицкий умеет заставить условности художественного языка служить своим целям. Так, оба изображения обладают различными живописными и колористическими качествами и отличие это обусловливается задачами характеристики двух разных людей.

Краски в портрете Давиа кажутся более насыщенными, чем в портрете Мнишек, живописная манера — более резкой и угловатой. Интенсивнее подчеркнут густой румянец щек, выделены черные брови и глаза. Несмотря на гладкую поверхность живописи, все же можно кое-где обнаружить направление мазков. В портрете Мнишек больше светлых участков (напудренные волосы и серебристый блестящий шелк платья). Манера письма максимально сглажена, поверхность картины как бы уподоблена поверхности драгоценного фарфора. Движение кисти художника совершенно назаметно[2].

[1] Артистка Анна Давиа состояла на службе в петербургских театрах с 1782 года. В 1784 году она была выслана из Петербурга Екатериной II в связи с тем, что кн. А. А. Безбородко тратил на нее огромные деньги и это грозило ему разорением.

[2] К портретам Давиа и Мнишек по своему характеру близко примыкают еще два женских портрета — П. Н. Голицыной 1781 года (Гос. Русский музей) и «Неизвестной в голубом» 1784 года (Музей русского искусства в Киеве).

Д. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. 1782 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Иной характер носит написанный Левицким в 1782 году парадный портрет фаворита Екатерины II — А. Д. Ланского (Гос. Русский музей). Нарочитость живописных приемов в этом портрете — вылощенном, сухом и пестром, а также трафаретность его композиционного построения, быть может, отчасти служили художнику той ширмой, за которой он скрывал свое отношение к предмету изображения. То, что известно о Ланском, молодом, хорошеньком офицерике, который в 22 года стал любовником стареющей Екатерины II, хорошо выражено Левицким. Избранный им здесь способ портретирования, несомненно полностью удовлетворявший его высокопоставленных заказчиков, дал возможность художнику наглядно раскрыть основные свойства модели — ее духовное убожество и пустую кукольную красивость[1].

Тот же оттенок нарочитой пустоты и лощености ощущается и в портрете будущего Александра I в десятилетнем возрасте (1787, Гос. Третьяковская галлерея). Левицкий явно не желает видеть в царственном мальчике живого ребенка и превращает его в одеревянелую куколку с гладким, лишенном жизненности лицом.

Среди официальных портретов Левицкого особое место занимает цикл изображений Екатерины II. Первая встреча с образом императрицы произошла у художника, как указывалось, еще в бытность его помощником Антропова. Самое раннее известие о самостоятельной работе Левицкого над портретом Екатерины приводит Я. Штелин, который рассказывает о том, что вскоре после своего первого выступления на академической выставке (т. е. после 1770 года) Левицкий написал портрет Екатерины во весь рост, одетой в ярко-красную «русскую одежду», а в 1772—1773 годах им была получена за второй портрет императрицы 1000 руб.[2]

В 1774 году Левицкому был заказан портрет Екатерины директором Петербургской шпалерной мануфактуры. Далее архивы повествуют о том, что в 1778 году Екатерина дважды давала распоряжение уплатить Левицкому «за большой наш портрет» 1000 руб. и «за два наши большие портрета» 2000 руб.[3] В 1782 году снова последовало ее повеление выплатить «живописцу Левицкому за портрет наш для кавалерской думы ордена св. равноапостольного князя Владимира — 750 руб.»[4]. Судьба этих портретов неизвестна.

[1] Кисти Левицкого издавна приписывался длинный ряд официальных портретов видных военных и государственных деятелей екатерининского времени. Большинство из этих портретов не сохранилось; некоторые сильно пострадали от реставраций и записей. В настоящее время в наличии имеются следующие портреты такого рода, которые с большей или меньшей степенью вероятия могут быть отнесены к творчеству Левицкого: С. К. Грейга (Музей г. Бахчисарая), И. Л. Голенищева-Кутузова (сохранился в двух репликах — в Гос. историческом музее в Москве и в Гос. Эрмитаже; по-видимому, обе являются копиями с неизвестного оригинала), И. С. Рибопьера (находится в частных руках за границей), П. П. Коновницына (Музей русского искусства в Киеве), А. В. Суворова (собр. Ф. Вишневского в Москве).

[2] K. Stählin. Aus den Papieren Jakob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926, S. 176.

[3] П. Столпянский. Среди архивов.— «Старые годы», 1914, январь, стр. 66—67. См. также: ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 352/1343, д. 3893, л. 146 об.

[4] П. Столпянский. Указ. соч.

Д. Левицкий. Портрет Анны Давиа Бернуцци. 1782 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Первым по времени достоверным портретом Екатерины работы Левицкого, который до нас дошел, является аллегорическое изображение 1783 года (заказанное Левицкому А. А. Безбородко), в свое время завоевавшее широчайшую популярность и известное в нескольких экземплярах (с него существовало также множество копий) [1].

[1] В настоящее время известны следующие экземпляры этой композиции: 1) в экспозиции Гос. Русского музея (из Романовской галлереи Зимнего дворца), датирован 1783 годом; 2) в Музее Новосибирска (ранее находился в имп. Публичной библиотеке в Петербурге), датирован 1783 годом; 3) в Музее русского искусства в Киеве. Один экземпляр подобного изображения был отправлен Екатериной II на остров Мальту. Вариантом той же композиции является так называемый «Эскиз» в Гос. Третьяковской галлерее (ранее находился в Академии художеств в Петербурге). По-видимому, аналогичный портрет (подлинный или копия — из собр. А. Л. Давыдова в Париже) был представлен на выставке русского искусства в Брюсселе в 1928 году под названием «Императрица Екатерина II, приносящая в жертву свой покой на благо родины».

Созданный Левицким в этой картине образ Екатерины-Законодательницы (как ее назвал Державин — «Фелицы») может служить весьма интересным примером прямого отклика художника на определенное движение общественной мысли его времени. Он написан был в те годы, когда в среде дворянской интеллигенции можно было часто слышать разговоры о долге царя перед народом, о том, что в идеале возможно существование «просвещенного монарха», «истинного гражданина» своего отечества, который, издавая справедливые законы, содействующие счастью сограждан, сам же первый подчиняется им.

Левицкий почерпнул этот сюжет из кружка Державина. Тема подсказана ему была Н. А. Львовым [1].

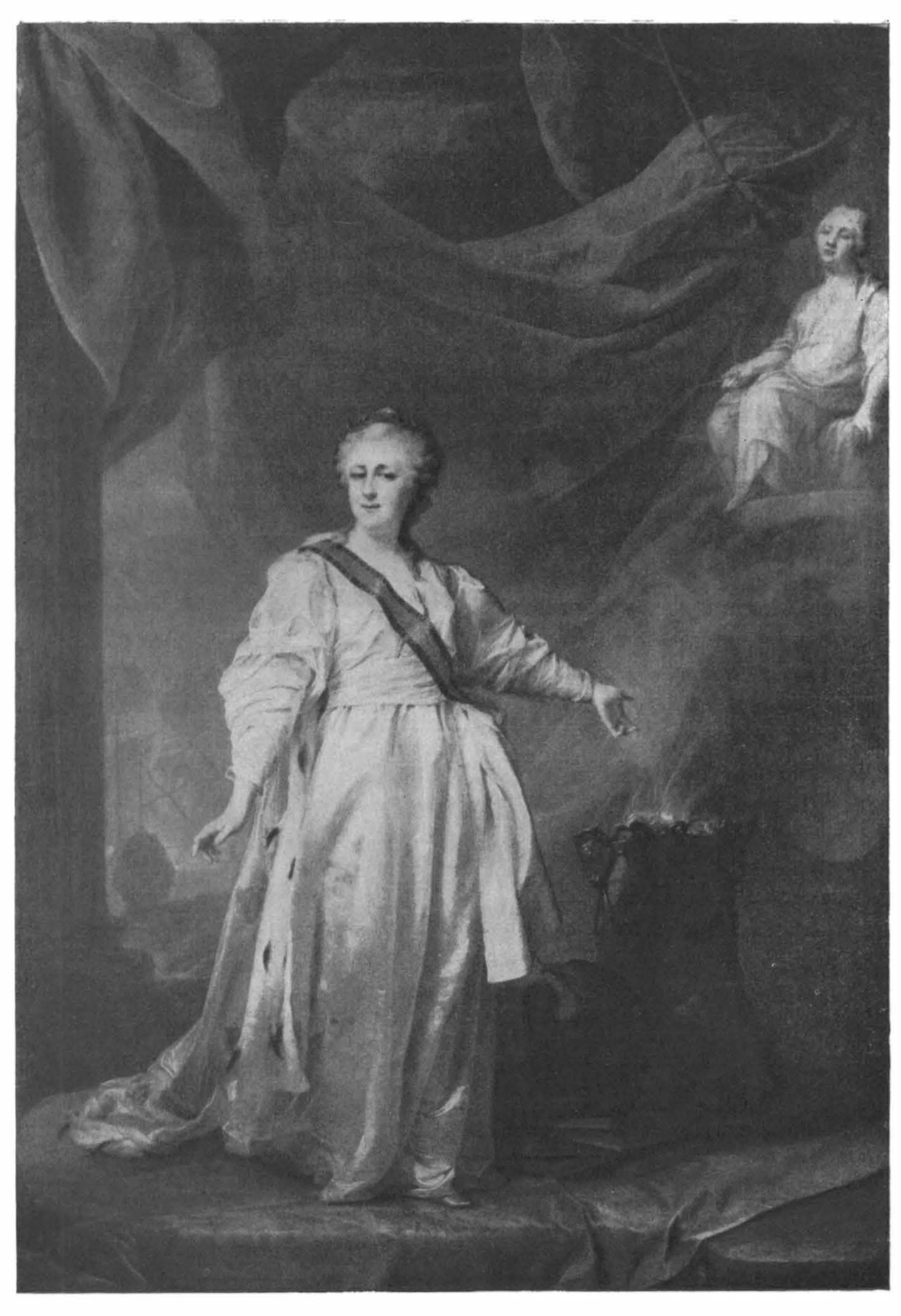
Сохранилось подробное описание содержания картины, сделанное самим Левицким. Художник пишет о своем портрете следующее: «Середина картины представляет внутренность храма Богини правосудия, перед которою в виде законодательницы ее императорское величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на главе ее. Знаки ордена святого Владимира изображают отличность знаменитую, за понесенные для пользы отечества труды, коих лежащие у ног законодательницы книги свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах и вооруженный Перуном страж рачит о целости оных. Вдали видно открытое море и на развевающемся Российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю»[2].

Левицкий со свойственной ему вдумчивостью искал средства выражения, с помощью которых он мог наиболее полно воплотить предложенный ему замысел. Он не только тщательно предусмотрел смысл всех аллегорических атрибутов, окружающих императрицу, но и в облик Екатерины постарался внести черты, отвечающие задуманному образу. Одев ее в строгий наряд, напоминающий античный хитон, и украсив ей волосы лавровым венком, он придал фигуре оттенок простоты, слегка отдав при этом дань приемам классицизма. Совершенно очевидно, что этот портрет имел своей целью не только прославление императрицы, как это было в пышных парадных портретах эпохи барокко, но заключал в себе нечто вроде наказа русскому монарху, по представлению того времени долженствовавшему печься о благе государства и подданных. Идею этого портрета породил век просветительства.

Насколько точно воспроизвел художник избранную им тему, показывает та высокая оценка, которую дали этому изображению его современники — поборники воплощенных им взглядов. Два писателя откликнулись на появление

[1] Б. Коплан. Указ. соч.

[2] См. письмо Левицкого к И. Богдановичу («Собеседник любителей российского слова», ч. VI, 1783, стр. 18—19), написанное в ответ на стансы, которые Богданович сочинил по случаю появления портрета Екатерины.



Д. Левицкий. Портрет Екатерины II-Законодательницы. Эскиз.

Гос. Третьяковская галлерея.

портрета: Богданович посвятил Левицкому стансы [1], а Державин выспренными словами описал его картину в известном стихотворении «Видение Мурзы»[2].

Три варианта портрета Екатерины-Законодательницы (Гос. Русский музей, Музей Новосибирска и Музей русского искусства в Киеве) мало интересны в художественном отношении. На них лежит печать академической сухости; пестрый колорит и тщательно сглаженная фактура живописи производят неприятное впечатление. Совершенно очевидно, что художник был здесь скован официальным характером заказа и не мог писать в той живописной манере, которая была свойственна его лучшим работам.

Значительно выше по качеству живописи так называемый «эскиз» (*стр. 79*), который представляет собой отличающийся в деталях вариант той же композиции [3]. Меньший по размеру, он написан свободнее и мягче. Колористической основой портрета служит красивый аккорд, составленный из нескольких оттенков насыщенного красного цвета в драпировках, тона слоновой кости в платье Екатерины и жемчужных переливов фона. Переходы света и тени смягчены и, хотя краски положены плотным гладким слоем, поверхность изображения не производит впечатления сухости.

Назначение этого «эскиза» неизвестно. Однако ясно, что исполняя его, Левицкий чувствовал себя свободным и писал во всю силу. Небольшой размер портрета говорит в пользу того, что последний не был предназначен для присутственных мест [4].

Рисунок, повторяющий портрет Екатерины-Законодательницы (по типу изображения ближе всего стоящий к «эскизу» Третьяковской галлереи), по своему характеру скорее всего должен был служить подготовительным материалом для гравюры. Он выполнен чрезвычайно тщательно карандашами двух оттенков. Этот лист изобличает в Левицком большого мастера академического рисования, но присущие рисунку сухость и мелочность отделки производят малоприятное впечатление. Если бы не существовало документальных данных относи-

[1] Стансы эти были напечатаны в «Собеседнике любителей российского слова», ч. IV, 1783, стр. 31.

[2] Г. Державин. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. М., 1947, стр. 32.

[3] Дягилев датировал этот «эскиз» 1793 годом, исходя из того, что на рисунке, приписанном Левицкому (Гос. Русский музей), который воспроизводит схожий вариант композиции, имеется надпись: «Картина и рисунок Левицкого 1793 году». Однако нет никаких оснований для того, чтобы признать, что в этой надписи речь идет именно об «эскизе» Гос. Третьяковской галлереи. В связи с тем, что Левицкому приходилось неоднократно повторять модную композицию, автор надписи на рисунке мог иметь в виду совсем другую картину. Живописные качества «эскиза» таковы, что они заставляют скорее предположить более раннюю дату его создания.

[4] В музеях СССР хранится еще несколько портретов Екатерины II, приписываемых Левицкому. Однако в большинстве случаев их атрибуция сомнительна. Архивные данные указывают на существование поколенного портрета, за который художник в 1795 году получил 500 руб. (ЦГИАЛ, ф. 758, оп. 5, д. 1046, 1795 г., л. 1), и портрета во весь рост 1787 года (ЦГАДА, Гос. архив, разр. X, д. 639, отдел II. лл. 218 и 219). Неоднократно в литературе ставился вопрос о том, писал ли Левицкий Екатерину с натуры. Точных сведений по этому вопросу нет. В счете, поданном Левицким на имя кн. А. А. Безбородко в 1791 году, в связи с издержками на портрет императрицы, упоминается о найме женщины для натуры, о приобретении тканей для ее одеяния. Из этого можно заключить, что если даже Левицкий когда-нибудь и имел возможность работать с натуры, то бывали случаи, когда ему приходилось пользоваться услугами натурщицы.

тельно происхождения рисунка, то можно было бы усумниться в авторстве Левицкого[1].

Творческая биография Левицкого, охватывающая 70-е и 80-е годы, как будто свидетельствует о прочности его положения и о том, что его искусство пользовалось признанием. В это время он был завален заказами, его работы имели большой успех. К тому, что рассказывают картины, можно добавить еще несколько фактов из жизни художника за этот период, говорящих о том же. Так, в 1778 году Левицкий был произведен в советники Академии художеств[2], а в 1780 году ему было определено присутствовать на заседаниях Совета[3]. В 1785 году Совет Академии принял решение о прибавке ему жалования с 200 до 400 руб. в год[4]. В середине 80-х годов Екатерина II заказала Левицкому серию портретов кавалеров учрежденного ею ордена св. Владимира[5].

Казалось бы, жизнь его шла гладко. Однако целая вереница параллельно происходивших событий отражает совсем иное положение вещей. Достаточно указать хотя бы на то, что в августе 1787 года Левицкий подал прошение в Совет Академии художеств об увольнении его от должности и представлении ему пенсии[6]. Что побудило художника к такому поступку? Свою просьбу он мотивировал старостью и слабостью зрения. Но в это время ему было всего 52 года, а слабость зрения не помешала ему в течение еще многих лет писать картины. Очевидно, причина скрывалась в чем-то ином. Ничего неизвестно о том, каково было положение Левицкого в Академии художеств и какие у него сложились отношения с ее президентом И. И. Бецким, с другими представителями руководства Академии и с товарищами по работе. Но внимательное изучение истории Академии за эти годы и сохранившихся учебных материалов позволяет прийти в этом смысле к известным заключениям. К разрыву с Академией художеств Левицкого должны были привести как общая обстановка, царившая в ней, так и вызванные этой обстановкой условия работы в портретном классе[7].

В период президенства Бецкого, во время которого Левицкому довелось состоять на службе Академии, руководство этого учебного заведения преимущественное внимание уделяло показной стороне дела, мало интересуясь сущностью

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 6, 1794 г., лл. 1 и 2. В этом деле идет речь о том, что императрица «всемилостивейше» пожаловала Академии художеств «рисунок высочайшего ее имп. величества портрета трудов господина советника Академии Левицкого». Рисунок был передан для хранения в библиотеку Академии. Материалы эти опубликованы в кн.: С. Дягилев. Указ. соч., стр. 33—34.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 14, 1775 г., л. 11.

[3] Там же, л. 13.

[4] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 6, 1794 г., л. 15.

[5] Левицкому уже в 1787 году было уплачено за семь портретов кавалеров ордена св. Владимира (см.: П. Столпянский. Среди архивов.— «Старые годы», 1914, январь, стр. 66—67).

[6] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 6, 1794 г., л. 16 об. Совет Академии передал просьбу Левицкого об увольнении и свое мнение о предоставлении ему пенсии в 200 руб. президенту Бецкому тогда же, в августе 1787 года. Однако увольнение Левицкого последовало только в мае 1788 года (ЦГИАЛ, там же, лл. 19 и 20).

[7] Интересные сведения в этом отношении приводит С. Яремич в своем исследовании по истории Академии художеств («Русская академическая художественная школа в XVIII веке».— «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», вып. 123. М.— Л., 1934).

художественного образования. Культивировалось представление о «высоких» и «низких» жанрах, при котором портрет отодвигался на одно из последних мест. Хотя в Академии и существовал портретный класс, но портретная живопись была далеко не в чести. А живому, непосредственному восприятию и передаче модели уже и вовсе не было места в воззрениях тех деятелей Академии, от которых зависели утверждение учебных программ и оценка произведений учащихся. На протяжении 16-летней работы Левицкого в должности руководителя портретного класса чуждая его реалистическому дарованию атмосфера в Академии все более сгущалась; официальная рутина год от года все сильнее тяготела над преподаванием. Передовым профессорам и педагогам повседневно приходилось вести глухую борьбу с начальством. Скудные сведения о ходе дел в портретном классе в годы руководства им Левицкого, которыми мы располагаем, указывают на его участие в этой борьбе. Об этом, в частности, свидетельствуют сохранившиеся учебные программы.

В 1777 году художнику-портретисту, вступавшему в «пятый возраст», давалась программа, которая еще предоставляла ему относительную свободу. Он должен был «представить портрет грудной в одной фигуре художника и оказать руки одну или две по приличеству его упражнения; причем дается власть художнику в какой пожелает одежде представить фигуру»[1]. В следующем 1778 году ученикам портретного класса предлагалось «представить фигуру стоячую или сидячую с упражнением, принадлежащим взятых мыслей»[2].

Но уже в 1780 году педагогические установки художника встретили отпор со стороны Совета Академии. Конфликт возник в связи с программой, заданной ученику Левицкого, «назначенному» Петру Дрождипу, на соискание звания академика. Левицкий предложил Дрождину «написать с натуры портрет, с кого заблаго разсуждено будет», таким образом предоставив ему полную свободу действий. Совет академии не принял этой программы, а потребовал, чтобы Дрождиным был написан портрет определенного должностного лица[3].

В конце концов Левицкого, очевидно, принудили насильственно изменить педагогическую систему, так как в 1787 году он задает «назначенному» Л. С. Миропольскому программу уже в духе господствовавших в Академии воззрений: «Представить в картине портрет Императорской Академии Художеств г. Адъюнкт-ректора Г. И. Козлова изобража в виде живописи исторической художника по препорции прежде писанных в Академии Художеств»[4].

Это — последняя, сохранившаяся портретная программа Левицкого. После этого он покинул стены Академии. О том, что уход его произошел при натянутых отношениях, свидетельствует, между прочим, тот факт, что ему не было дано право заседать в Совете Академии.

[1] С. Яремич. Указ. соч., стр. 116—117.
[2] Там же, стр. 117.
[3] Там же, стр. 119 и 196 (примеч. № 25); ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 3, 1780 г., лл 2 и 3.
[4] С. Яремич. Указ. соч., стр. 122.

Немало тягостных и унизительных переживаний приносили Левицкому также его взаимоотношения с высокопоставленными заказчиками.

До нас не дошло прямых сведений о том, как относилась к Левицкому Екатерина II. Судя по многочисленным записям, сохранившимся в архиве двора, в 70—80-х годах Левицкий многократно исполнял дворцовые заказы на портреты самой императрицы и ее приближенных. Очевидно, его искусство было в это время нужным и его мастерство ценилось в высших сферах. Однако даже в период наибольшей известности Левицкий, как и другие русские портретисты, получал за свои произведения значительно более низкую плату, нежели иноземные мастера[1]. С конца 80-х годов при дворе начали забывать о нем. Он перестал получать заказы и его имя больше не встречается на страницах дворцовых книг. По-видимому, с годами Екатерина стала все более отстранять его, предпочитая ему Лампи, Виже-Лебрен и других модных в то время иностранцев. Левицкий начал терпеть нужду. Это положение усугублялось тем, что ему систематически задерживали оплату выполненных заказов; иной раз она растягивалась на несколько лет, что заставляло художника подавать мучительные для его гордости прошения. А случалось даже и так, что заказчики под разными предлогами совсем отказывались платить художнику за его труд. Подобный случай произошел в 1775 году с оплатой портрета Екатерины II, написанного Левицким по заказу директора Шпалерной мануфактуры де Брессана[2].

О том, что этот инцидент не был случайностью, а отражал обычный стиль отношений светского общества к художнику, говорят два прошения Левицкого на имя статс-секретаря Екатерины II А. А. Безбородко, относящиеся к 1790 и 1791 годам, в которых художник обращается к своему высокопоставленному земляку с просьбой об оплате давно завершенного труда[3]. Несмотря на то, что эти прошения написаны более полутораста лет тому назад, их невозможно читать без боли за пожилого мастера, автора многих замечательных, прославивших отечественное искусство произведений, которому приходилось униженно просить о выдаче ему заработанных за три года перед тем денег. И если письмо 1790 года, когда Левицкий еще рассчитывал на скорую выплату денег, написано в довольно спокойном тоне, то в прошении 1791 года, в котором ему пришлось повторно обращаться к Безбородко с той же просьбой, звучат уже нотки глубокого отчаяния.

Совершенно ясно, что все описанные факты должны были постепенно наложить свой отпечаток на мировоззрение и на творчество Левицкого. Однако художнику, по-видимому, приходилось переживать в этот период не только личные невзгоды. Сложные и трагические события общественной жизни также должны были оставить глубокий след в его душе.

[1] За большие портреты в рост Екатерины II Левицкий получал 2500 руб., а Лампи — 12 000 руб.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 14, 1775 г., лл. 4, 5, 6 и об., 7, 8, 9 и об., 10. Это дело опубликовано С. Дягилевым (указ. соч., приложения, стр. 18—21).

[3] ЦГАДА, Гос. архив, разр. X, д. 639, отдел II, лл. 218 и 219.

Д. Левицкий. Портрет Ф. П. Макеровского. 1789 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

Скудость документальных данных, связанных с жизнью Левицкого, мешает точно определить причину начавшегося как раз в 1790-е годы спада его творчества. Очевидно, стареющий и больной художник не сумел уловить то новое и ценное, что нарастало в это время в окружающей его духовной жизни, не нашел в себе сил разделить взгляды своих современников, смотревших в будущее. Его замечательное искусство постепенно приходило к упадку.

Это прежде всего сказалось на уменьшении количества выполняемых художником работ. Кроме того, во многих портретах этого времени можно отметить все усиливающиеся черты равнодушия, а также снижение живописного мастерства.

Какие-то необычные для себя цели преследует Левицкий в портрете Ф. П. Макеровского 1789 года (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 84*). Макеровский представлен в маскарадном костюме. Художник для характеристики своей модели не довольствуется раскрытием ее личных, человеческих свойств, а привлекает в этих целях внешнее окружение — одежду и предметы обстановки. Портрет Макеровского — мальчика восьми лет — нисколько не похож на ясные, пронизанные внутренним светом изображения детей, обычные для Левицкого. Уже не говоря о том, что в позе мальчика и в его окружении много условного, на лице ребенка лежит не свойственная детскому возрасту тень грусти или усталости[1]. Это впечатление усиливается присутствием мрачного, неприятного

[1] Вопрос о дате рождения Макеровского (принятой в соответствии с намогильной надписью) не вполне выяснен. Возможно Макеровский родился гораздо раньше и в таком случае изображен на портрете в юношеском возрасте.

ландшафта, на фоне которого Макеровский представлен. Малиновые и темнозеленые оттенки костюма также отвечают образному строю портрета[1].

В 90-х годах Левицким было выполнено несколько официальных заказных портретов, на которых лежит печать холодности и трафаретности. С особенной силой это сказалось в серии портретов кавалеров ордена св. Владимира, заказанных Екатериной II для Думского зала этого ордена. Однако неумолимый процесс деградации искусства Левицкого протекал неровно, временами художнику еще удавалось создавать отдельные превосходные вещи.

Прежний Левицкий, Левицкий смольнянок и ранних интимных портретов вспоминается при взгляде на серию изображений девочек Воронцовых (Гос. Русский музей; *стр. 86*), выполненную в 90-х годах[2]. Левицкий с нежностью пишет тоненьких, хрупких девочек, передает яркий блеск их глаз, ясно смотрящих на мир, обрисовывает чистые очертания детских лиц. В каждом из этих изображений он раскрывает особую индивидуальность, показывая прелесть разных детских возрастов. Эти портреты пленяют строгой простотой цветовых сочетаний и тонким мастерством живописи. Правда, в них появляются упомянутые выше условности, вроде преувеличенно яркого румянца щек или повторяющейся на всех портретах улыбки, но эти условности не носят здесь назойливого характера.

Невыясненной остается атрибуция двух очень высоких по качеству портретов писателей, которые издавна приписываются Левицкому — портрета Н. И. Новикова (*стр. 87*) и портрета поэта и баснописца И. И. Дмитриева (оба в Гос. Третьяковской галлерее).

Эти два портрета написаны с мастерством, достойным кисти крупного живописца; кроме того, они интересны тем, что убедительно свидетельствуют о связи их автора с миром литераторов. Что касается знакомства Левицкого с одним из наиболее передовых русских деятелей XVIII века — Н. И. Новиковым, то архивы хранят сведения об их дружбе лишь в отношении того периода, когда Новиков, выпущенный из крепости, больной и разбитый, отошел от активной общественной деятельности и занят был преимущественно масонскими делами (1797—1803)[3]. О более ранних отношениях между ним и Левицким известий

[1] Портрет Макеровского, в 1905 году приобретенный для Гос. Третьяковской галлереи И. Э. Грабарем, был подвергнут реставрации, в связи с которой разгорелся спор между реставратором И. К. Крайтором и Советом галлереи (см.: И. Крайтор. По поводу портрета «Ф. П. Макеровский» в Третьяковской галлерее. М., 1916).

[2] Портреты дочерей гр. Арт. Ив. Воронцова: Марии, Анны, Прасковьи и Екатерины.

[3] Первое письмо Н. И. Новикова А. Ф. Лабзину, в котором он упоминает Левицкого, датировано 27 февраля 1797 года. В последующих письмах, вплоть до 1803 года, он систематически пишет о художнике, отзываясь о нем как о своем близком, нежно любимом друге (см.: Б. Модзалевский. К биографии Новикова. СПб., 1913). С портрета Новикова в свое время имелось несколько повторений (в Академии наук, в Петербургской Публичной библиотеке, в Цветковской галлерее). Наиболее известен почти точно воспроизводящий московский вариант портрет, принадлежащий Гос. Русскому музею (находится в Гос. Эрмитаже на выставке «Материалы по истории русской культуры XVIII века»). По своим живописным качествам он уступает портрету из Гос. Третьяковской галлереи.

Д. Левицкий. Портрет Е. А. Воронцовой. 1790-е годы.

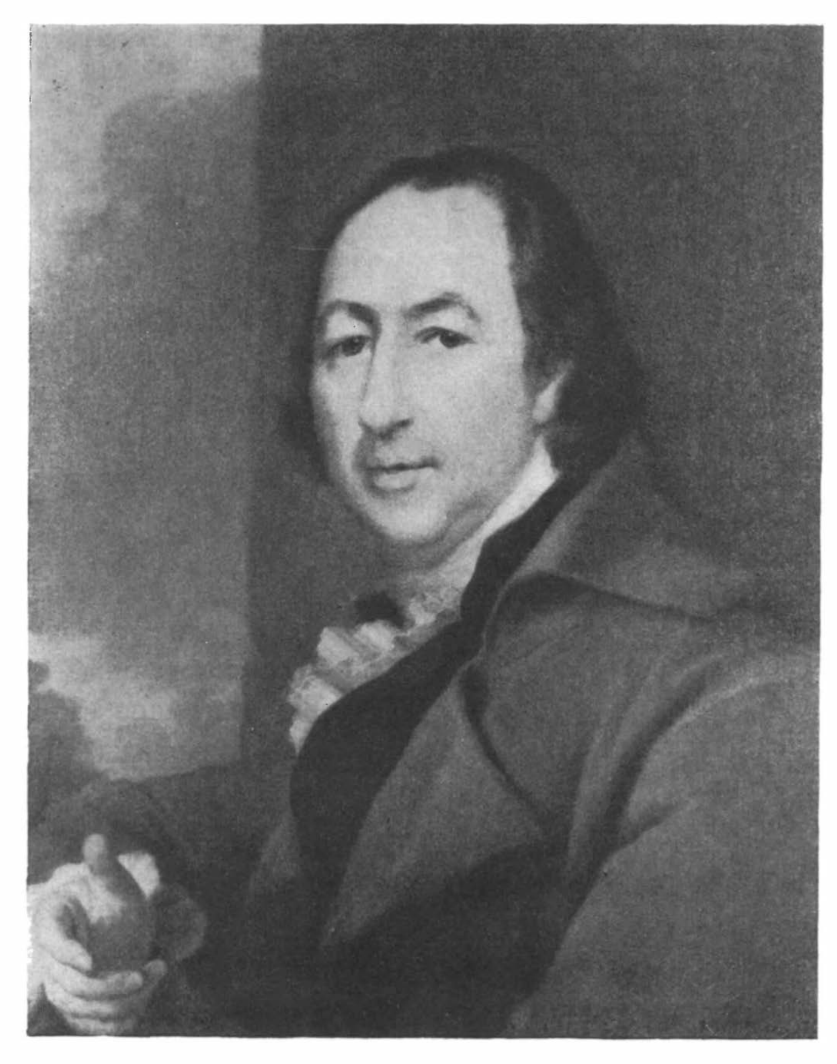
Гос. Русский музей.

не сохранилось. Существуют некоторые указания на то, что портрет этот написан непосредственно после освобождения Новикова из тюрьмы, т. е. в конце 1796 года или в 1797 году.

90-ми годами следует датировать и портрет Дмитриева (род. в 1760 г.)[1].

Думается, что решить загадку этих двух портретов удастся только в том случае, если обнаружатся архивные данные, освещающие историю их создания. Пока можно высказать только некоторые соображения, почерпнутые из анализа самих портретов.

[1] Портретам Новикова и Дмитриева близок по стилю портрет художника И. Гауфа (Гос. Русский музей), который датируется 90-ми годами.



Д. Левицкий (?). Портрет Н. И. Новикова. 1796 или 1797 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Присущая обоим изображениям глубина характеристик, а также выраженный в них спокойный, объективный подход художника к образу человека, свидетельствует в пользу авторства Левицкого. Полная достоинства осанка представленных людей, равно как и композиционное построение портретов, также близко напоминают манеру Левицкого. В остальном портреты довольно сильно отличаются один от другого. Нельзя поручиться в том, что оба они написаны одной рукой.

В портрете Новикова появляется несвойственная работам Левицкого смягченность контурных очертаний (особенно заметная в трактовке лица). Не совсем обычно использован здесь также характерный для XVIII века прием обращения портретированного к зрителю: «рассказывающий» жест руки дополнен движением полуоткрытых губ как бы говорящего человека. В то же время пласти-

ческие объемы трактованы плотно и весомо, что снова сближает это произведение с работами Левицкого.

В портрете Дмитриева расплывчатость контуров ощущается значительно сильнее. Он написан легко и мягко, более блеклыми, светлыми тонами. Образу Дмитриева присущ известный романтический налет. В резком повороте головы, быстром, исполненном остроты взгляде, развевающихся кудрях проявляются восторженность и приподнятость чувства, вполне отвечающие характеру творчества этого писателя, но чуждые портретам Левицкого 90-х годов. Эта черта сближает портрет Дмитриева с русской портретной живописью первой половины XIX века. В нем чувствуется веяние того романтического восприятия человека, которому суждено было определить собой новое направление русского портрета и которое, впервые наметившись в произведениях учеников Левицкого — Щукина и Боровиковского, получило дальнейшее выражение в творчестве Кипренского и других художников XIX столетия[1].

К числу выдающихся работ Левицкого 90-х годов относится серия парадных портретов дочерей Павла I — Александры, Екатерины и Марии[2]. Эти портреты занимают несколько особое место в творчестве художника. Они выполнены удивительно тонко, хотя и в подчеркнуто сглаженной манере письма. Новыми для Левицкого являются их светлый колорит и эффектная элегантность, перекликающаяся с детскими портретами английских художников конца XVIII века (Д. Хопнера, Т. Лоуренса и др.).

90-ми годами XVIII века, собственно говоря, завершается творческий путь замечательного русского портретиста. Художник прожил после этого еще около 30 лет, почти не оставив после себя работ. От этого времени сохранилось всего нескольких портретов.

Изображение А. С. Протасовой в Гос. Русском музее (по свидетельству П. Н. Петрова относящееся к 1800 г.) может служить образчиком стандартного аристократического портрета XVIII века, такого, какие сотнями писались во всех странах Европы художниками типа Лампи[3].

Малоинтересны вялые по живописи портреты купцов — отца и сына И. Х. и

[1] А может быть, эти два портрета являются копиями с неизвестных оригиналов работы Левицкого и новые черты привнесены в них копиистами, причастными уже к иному направлению портретной живописи? Но если это так, то кто были эти художники, обладавшие столь высоким живописным мастерством? К портрету Новикова по духу ближе всего подходит чрезвычайно интересный «Портрет молодого человека» из собр. Гиршман в Париже, представленный на выставке русского искусства в Брюсселе в 1928 году.

[2] Существовало три портрета Александры Павловны. Один из них (в рост, на фоне Камероновой колоннады), датированный 1791 годом, находится во Дворце-музее в Павловске. Местонахождение второго, повторяющего фрагмент первого, неизвестно. Третий, датированный также 1791 годом, хранится в Музее русского искусства в Киеве. Портреты Екатерины Павловны и Марии Павловны находятся во Дворце-музее в Павловске.

[3] Левицкому приписывается еще один вариант портрета Протасовой, где она представлена с нотами, в эффектной позе; лицо обращено к зрителю. Этот портрет существовал в двух экземплярах. Один из них принадлежит Гос. Третьяковской галлерее, другой, находившийся в Киеве, пропал в годы фашистской оккупации.

Я. И. Билибиных[1]. А портрет брата художника, священника П. Г. Левицкого (1812, Гос. Третьяковская галлерея), написанный, очевидно, слабеющей рукой полуслепого старика, носит уже почти ремесленный характер.

О фактах художественной деятельности Левицкого в последние двадцать лет его жизни почти ничего не известно. Имеется сведение о том, что в 1818 году «Левицкий, портретный мастер» выполнял в Полтаве по заказу портреты для присутственных мест, однако есть все основания считать, что речь здесь идет об однофамильце Д. Г. Левицкого[2].

Несколько больше сохранилось биографических данных о художнике за этот период. Судя по всему, Левицкий в старости переживал глубокий внутренний кризис, который привел его к экзальтированной религиозности. Он вступил в одну из петербургских масонских лож и поддерживал дружеские отношения с рядом масонов. В первые годы XIX века его ближайшими друзьями были Н. И. Новиков и известный масонский деятель А. Ф. Лабзин. В 1803 году Левицкому снова довелось пережить унизительную историю с оплатой выполненных им задолго перед тем работ. На этот раз дело шло о платеже из «кабинета его величества» за 12 портретов кавалеров ордена св. Владимира, первоначальный заказ на которые он получил, как уже упоминалось, еще при жизни Екатерины II[3].

В первые годы XIX века (точная дата неизвестна) А. Ф. Лабзин, который состоял тогда в должности конференц-секретаря Академии художеств, желая помочь бедствовавшему Левицкому, предложил ему место инспектора Академии. Левицкий ответил ему отказом. Сохранилось собственноручное письмо художника, где он мотивировал свой отказ религиозными соображениями[4]. Тогда, очевидно, Лабзин придумал другой способ помочь художнику. В июне 1807 года он, совместно с вице-президентом Академии художеств П. П. Чекалевским, подал в Совет Академии записку, содержавшую предложение о привлечении Левицкого к присутствию в Совете Академии и назначении ему жалования. Эта записка

[1] Портреты Билибиных, принадлежащие Гос. Русскому музею, находятся в Гос. Эрмитаже на выставке «Материалы по истории русской культуры XVIII века». В семье Билибиных была установлена дата их написания — 1801 год.

[2] И. Павловский. К биографии художника Д. Г. Левицкого.— «Русская старина», 1911, № 11, стр. 282. Автор заметки приводит текст письма полтавского губернского прокурора Горбовского к малороссийскому генерал-губернатору Н. Г. Репнину. В письме содержатся следующие слова: «Левицкий, портретный мастер, сюда прибыл и распоряжается заняться работой для присутственных мест портретов, выпросив при том последнюю цену за каждый по 100 р. асс.». Письмо датировано 4 октября 1818 г. Известие это стоит в противоречии со сведениями о дряхлости и слепоте Левицкого в последние годы его жизни.

[3] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 75, 1803 г., лл. 1, 2, 3 и об., 4. Дело это опубликовано С. Дягилевым (указ. соч., приложеиия, стр. 23—25). Двенадцать портретов Владимирских кавалеров хранятся во Дворце-музее в Павловске. Это портреты следующих лиц: А. П. Мельгуиова, И. И. Шувалова (на выставке «Материалы по истории русской культуры XVIII века» в Гос. Эрмитаже), О. А. Иггельштрома, Я. А. Брюса, И. А. Ганнибала, А. Р. Воронцова, М. С. Потемкина, И. Г. Чернышева, Н. П. Шереметьева, И. А. Безбородко, В. П. Мусина-Пушкина, О. М. Штакельберга. От подлинной живописи Левицкого в них осталось очень мало, так как они все сильно записаны и подновлены в позднейшие годы.

[4] Б. Модзалевский. Записка Д. Г. Левицкого к А. Ф. Лабзину.— «Художественные сокровища России», 1907, № 4, стр. 90—93.

интересна тем, что она дает оценку отношению руководства Академии к Левицкому (в бытность его преподавателем портретного класса) как несправедливому и несоответствующему высоким заслугам художника. 6 июля 1807 года Совет Академии художеств вынес постановление о включении Левицкого в число членов Совета Академии и о назначении ему годового жалованья в размере 600 руб.[1]

Последним документом, связанным с Левицким, является адресованное А. В. Казадаеву ответное письмо А. Н. Оленина в комиссию прошений по поводу предоставления вдове Левицкого суммы денег на уплату долгов (датированное 26 августа 1825 года). В этом документе говорится о Левицком, что «в последние годы его жизни он был одержим болезнями, а наконец и слепотою». Текст письма заканчивается следующими словами: «Заслуги покойного Левицкого в продолжении многолетней службы и его отличный талант по справедливости достойны внимания и его нещастная вдова, оставшаяся в старости и в бедности обремененная долгами и не имеющая чем себя содержать с дочерью и двумя внуками-девицами, заслуживает всемилостивейшего воззрения и пособия от щедрот монарших»[2].

Левицкий скончался 4 апреля 1822 года. До сих пор считалось неизвестным, умер ли он в Петербурге или на Украине. В настоящее время можно с уверенностью сказать, что он последние дни своей жизни провел в Петербурге, где и был похоронен на Смоленском кладбище[3].

Трезвый, объективный подход Левицкого к человеку и наличие у него выработанной системы портретного изображения позволили ему успешно передавать свой творческий метод ученикам. Целая плеяда русских художников работала в орбите его влияния[4]. От Левицкого пошли в своих творческих исканиях два крупных мастера портрета — Щукин и Боровиковский.

Наряду с этими выдающимися художниками, сумевшими сказать свое слово в истории русской портретной живописи, из мастерской Левицкого вышло несколько рядовых портретистов, которые, не создав ничего особенно самобытного,

[1] С. Дягилев. Указ. соч., стр. 25—27.

[2] Там же, стр. 27—28.

[3] В метрической книге церкви Андрея Первозванного в Петербурге за 1822 год, в разделе регистрации умерших под № 17 за 7 апреля отмечено: «Надворный советник Дмитрий Григорьев Левицкий 89 [лет], от старости». Тут же имеется указание о погребении его на Смоленском кладбище (ГИАЛО, ф. Петербургской консистории, № 19, оп. III, д. 205, 1822 г., л. 33). Это отметил Н. Собко в своих рукописных заметках о Левицком (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей, архив Н. П. Собко, д. № 458).

Еще в 1920 году старожилы Ленинграда видели могилу Левицкого на Смоленском кладбище. До сих пор одна из аллей этого кладбища носит название «Левицкой».

[4] Левицкий как педагог, очевидно, пользовался широкой известностью. В этом плане интересно напомнить, что к нему в обучение были присланы из Харькова два молодых художника, ученики Харьковской художественной школы — С. Маяцкий и Л. Калиновский (см.: Б. Веретенников. Художественная школа в Харькове.— «Сборник Харьковского историко-филологического общества в память профессора Е. К. Редина», т. 19, 1911).

в то же время добросовестно трудились над разработкой художественного метода своего учителя. Из числа таких художников можно назвать П. С. Дрождина (1745—1805), Л. С. Миропольского (1749 [1754?]—1819) и крепостного художника Е. Д. Камеженкова (Комяженкова, 1760 — 1829?)[1].

П. Дрождин. Портрет неизвестного молодого человека в голубом кафтане. 1775 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Наиболее творческой натурой среди них был П. С. Дрождин, учившийся сперва у Антропова, а затем у Левицкого. Его «Портрет неизвестного молодого человека в голубом кафтане» (1775, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 91*) свободно скомпонован и написан с большим живописным мастерством. Дрождину присуще тонкое чувство цвета. Изображение построено на красивом аккорде блеклых голубых, светло-зеленых, розовых оттенков; облику юноши придан живой, поэтический характер. Интересен также принадлежащий Дрождину «Портрет тверитянина» (1779, Калининская картинная галлерея), который указывает на внимание художника к человеку из простого народа; широко известен его «Портрет Антропова с сыном перед портретом жены» (1776, Гос. Русский музей).

Лучшей работой Л. С. Миропольского является портрет живописца Г. И. Козлова (1794, Гос. Русский музей), за который художнику было присуждено звание академика. Однако в отношении этого портрета существует предположение, что в его завершении принял участие Левицкий[2]. Другие произведения Миропольского (портрет кн. А. А. Вяземского в Гос. Третьяковской галлерее, портреты

[1] Творчество этих художников мало изучено. В настоящее время известны лишь единичные достоверные работы каждого из них.

[2] С. Яремич. Указ. соч., стр. 125.

Д. Ф. Астафьевой и вел. кн. Константина в Гос. Русском музее), хотя и написаны добротно, но мало самостоятельны. В композиционных и цветовых решениях старательно воссоздана обычная схема рядовых портретов Левицкого.

Среди работ Е. Д. Камеженкова выделяется портрет И. Ф. Гроота (1788, Гос. Русский музей), в котором обращает на себя внимание выразительное лицо старого человека. Два портрета Камеженкова, хранящиеся в Гос. Третьяковской галлерее («Портрет неизвестного в лиловом халате» и «Портрет неизвестной в белом платье») выполнены слабее[1].

Творчество всех названных портретистов осталось в истории русской живописи прежде всего как свидетельство выдающегося педагогического дарования Д. Г. Левицкого.

[1] Об этом художнике см.: Н. Журавлев и Л. Кац. Материалы о крепостном художнике Е. Д. Камеженкове.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 13—14, М., 1958, стр. 120—138.

В. Л. БОРОВИКОВСКИЙ

Т. В. Алексеева

Боровиковский был третьим крупным портретистом, способствовавшим своей деятельностью расцвету портретной живописи во второй половине XVIII века. В его творчестве характеристика человека обогащается новыми чертами, находят себе место дальнейшие поиски естественности и простоты человеческого образа. Правда, подчас в его портретах эта простота приобретает некоторый оттенок позы, непринужденная задумчивость персонажей кажется слегка намеренной. По сравнению с Левицким, Боровиковскому, быть может, в меньшей степени свойственна зоркость восприятия реального мира, иногда его образам недостает жизнерадостной полнокровности. Тем не менее художнику удается с такой поэтичностью и цельностью воссоздать облик человека, переживающего определенное настроение, показать отличительные черты своих современников, что лучшие его работы, являясь высокими образцами художественного творчества, свидетельствуют о новом этапе в развитии портрета. Утверждая привлекательность «естественного» в своих чувствах человека, человека, которому свойственно вместе с тем особое сознание морального долга как члену семьи и общества, Боровиковский выражал новые представления о личности, получившие распространение в конце XVIII века под влиянием целого комплекса идей как в России, так и на Западе.

Владимир Лукич Боровиковский, подобно Левицкому, родился на Украине, в маленьком полковом городке Миргороде, 24 июля 1757 года. Его семья принадлежала к мелкой казачьей старшине. При Екатерине, после распространения на украинское общество привилегий, дарованных жалованной грамотой 1785 года, представители казачьей старшины приобретали равные права с русским дворянским сословием. Поэтому В. Л. Боровиковский в 1796 году, представив специальные «доказательства» о своем происхождении, получил бумагу, подтверж-

дающую, что он и его род внесены в «дворянскую родословную Екатеринославской губернии книгу»[1].

Однако семья Боровиковского почти не обладала состоянием[2], а подобная мелкая старшина по своему положению и интересам не была отделена резкой гранью от простого казачества. Именно этим объясняются черты известной демократичности и патриархальной простоты, которые можно проследить по письмам художника и другим документам во всем укладе жизни Боровиковских.

Почти все члены этой семьи служили в Миргородском полку[3]. В тот же полк в 1774 году вступил и В. Л. Боровиковский и продолжал нести службу вплоть до середины 80-х годов. Существует неправильное мнение, будто художник молодые годы провел в военных походах и, лишь выйдя в отставку, поселился в Миргороде, в доме отца, где занялся живописью. В действительности Боровиковский, как это видно из его формулярного списка, никуда не отлучался из Миргорода и ближайших от него местечек, но числился все время при полку («сверх комплекта») и выполнял, подобно своим братьям, различные административные поручения, а также использовался полковым начальством в качестве художника[4].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что искусству Боровиковский обучался в родном городе[5]. Иконописное ремесло было наследственным делом в семействе Боровиковских. Как сообщает Горленко, отец художника, Лука Боровик (так он иногда назывался и, в частности, подписался на своей иконе «Благовещение»[6]), а также дядя Алексей и братья Василий, Петр и Иван занимались иконописью. Естественно, что будущий известный мастер, с ранних лет вращаясь в художественной среде, мог приобрести достаточно прочные профессиональные навыки.

В разделе о Левицком уже говорилось о роли в развитии художественной культуры на Украине Киево-Печерской лавры (и Академии), распространявшей, в частности, выработанные приемы иконописания. Последние заметно проявлялись в работах провинциальных живописцев, хотя в их подчас несколько при-

[1] Архив Гос. Русского музея, ф. 1, д. 1, л. 1.

[2] У отца художника имелся только дом в Миргороде и два маленьких участка земли под Миргородом и Хоролом. См.: В. Горленко. Живописец Владимир Лукич Боровиковский.— «Русский архив». 1891, № 6, см. также: А. Архангельская. Боровиковский. [М.], 1946, стр. 8.

[3] Обл. Исторический архив в Киеве, ф. 2, оп. 1, д. 99, 1788 г., лл. 16, 41 и 42.

[4] ЦГИА УССР, ф. 193, оп. 6, д. 2261, 1783 г., л. 62—63. Для понимания служебного положения Боровиковского в период его жизни на Украине следует учитывать, что полки в старой Малороссии были не только военными, но и административно-территориальными единицами. Такие полки, как Миргородский, осуществляли прежде всего хозяйственные функции, связанные с самоуправлением края.

[5] Существует версия, что художник первоначальное образование получил в известном своими «богомазами» селе Борисовке Грайворонского уезда, б. Белгородской губ. (см.: Н. Сумцов. К истории украинской иконописи.— «Сборник Харьковского историко-филологического общества», т. 16, 1905, стр. 136; см. также: Н. Петров. Южнорусские иконы.— «Искусство в Южной России», Киев, 1913, № 11—12). Однако это опровергается данными того же формулярного списка, где прямо говорится, что Боровиковский, по крайней мере до 1783 года (т. е. до 26-летнего возраста), «в отлучке» нигде не был.

[6] Д. Чукін. Боровиковський. Харків, 1931, стр. 5.

митивном творчестве сильнее сказывались местные народные традиции. В то же время, говоря о работах украинских художников, приходится учитывать, что во второй половине XVIII века в художественной жизни Украины все большую роль начинало играть светское искусство. Здесь создавалась совершенно особая культурная среда, в которой причудливо переплетались традиции старого, еще проникнутого церковным духом, искусства с живой струей народного украинского творчества, а то и другое — с современным светским направлением русской и западноевропейской живописи.

Произведения Боровиковского украинского периода и обнаруживают такой сплав разнородных художественных элементов.

Наиболее ранними являются наброски к иконам (Гос. Русский музей)[1]. Привычное копирование западных гравюр, где черпались не только мотивы, но перенимались и самые иконографические типы и объемная трактовка фигур, относительно свободное обращение с религиозными сюжетами, позволявшее вводить, например, аллегорические персонажи (на одном из листов можно заметить фигуру «добродетели» в совершенно западном духе),— одним словом, общие приемы и особенности работы рядового украинского иконописца эти рисунки обнаруживают с полной очевидностью[2].

В иконах Боровиковского (два изображения богоматери 1784 и 1787 годов и «Христос» 1784 года — Музей украинского искусства в Киеве[3]), при всей еще робости письма и неправильности рисунка, бросается в глаза известная живость ликов, а в более поздней из них — почти портретный характер лица. Это сближает иконы по их стилю с народными украинскими портретами, с такими, например, как изображение жены Павла Полуботка или с портретами культового характера, вроде портретов Епифания Тихорского или Иосафа Горленко[4]. Во всех этих произведениях ощущается сходное понимание объема — стремление передать его р ально, хотя пространство в картине по-настоящему еще отсутствует; замечается «оживление» лиц, несмотря на то, что в фигуре в целом не исчезла застылость. Перекликается с портретами и трактовка одежды, особая любовность, с какой воспроизводятся ее детали, разнообразные узоры драгоценных тканей.

Наряду с этой еще, в общем, архаической традицией, в иконах несомненно обнаруживается влияние современного светского искусства. Оно сказывается не

[1] Два из них подписные. На одном из листов, среди фигур и обрывков надписей, можно разобрать слова: «Вельможному и высокородному Господину Полковнику Миргородскому Федору Матвеевичу Остроградскому», что дает основание датировать рисунки 1770-ми годами. Ф. М. Остроградский был предпоследним полковником Миргородского полка в 1770-х годах.

[2] Не случайно, что они весьма близки к рисункам учеников Киево-Печерской лавры (см.: М. Истомин. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в.— «Искусство и художественная промышленность», 1901, июль и август).

[3] Все три иконы, как и образ «Царь Давид», о котором речь пойдет ниже,— подписные. Даты первых трех икон вызывают некоторое сомнение, ибо при позднейшей реставрации подновлены. Возможно, эти иконы относятся к еще более раннему времени.

[4] «Альбом выставки XII Археологического съезда в Харькове». Под ред. проф. Е. К. Редина. М., 1903, табл. 144, 151 и 102.

только в технике — все иконы написаны маслом,— но и в отдельных образах: головки херувимов с их жеманными кокетливыми поворотами и весьма «земными» ликами кажутся непосредственно перешедшими из декоративных полотен тех лет. Сама живописно-колористическая манера — относительно мягкая лепка лиц с грубовато положенным румянцем на щеках (это особенно заметно в иконе 1787 года), довольно тонкие красные и синие цвета одежды, зеленые тени— все говорит о знакомстве Боровиковского с новой системой живописи. В совершенно светском духе выполнен образ «Царь Давид» (1785, Гос. Русский музей). Как вполне реалистической передачей человеческого тела, так и всем характером живописи, эта вещь уже мало чем отличается от произведений светского искусства.

Выше недаром указывалось на связь икон Боровиковского с народным украинским портретом. На Украине почти в каждом доме зажиточного казака или, тем более, представителя знатной старшины можно было увидеть изображения именитых членов семьи; особого типа портреты донаторов и основателей храмов, а также умерших важных лиц ставились в церквах[1]. Весьма существенно, что эти работы выполняли те же самые мастера, которые изготовляли иконы. Над подобными портретами трудился и отец Боровиковского — Лука Боровик (еще в XIX веке у потомков художника хранился его портрет «Святого Дмитрия митрополита Ростовского», имевший иконный характер). Конечно, такие портреты не мог не создавать и Владимир Лукич.

До последнего времени мы не знали ни одной его работы этого типа. Между тем в Днепропетровском художественном музее хранится портрет, который с большой долей вероятия может быть приписан Боровиковскому[2]. Он изображает бургомистра полтавского магистрата (в прошлом — запорожского старшину) П. Я. Руденко и, по семейному преданию, исполнен В. Л. Боровиковским[3] (*стр. 97*).

П. Я. Руденко представлен на фоне монумента, который он воздвиг в Полтаве в 1778 году в память об освобождении Петром I его отца, запорожского казака, из шведского плена. Произведение выполнено в типичной манере репрезентативных украинских портретов. Традиционна постановка фигуры в рост, с одной рукой, опирающейся на палицу, и другой — положенной на пояс. Характерно изображена одежда: расправленные широкие рукава и полы верхнего кафтана усиливают плоскостный разворот фигуры; плоско переданы и как будто лишенные складок сапоги. Однако, при всей этой каноничности, в портрете есть ряд особенностей, выделяющих его из числа обычных казацких портретов

[1] Об украинском портрете см.: К. Широцкий. Живописное убранство украинского дома в прошлом и настоящем.— «Искусство в южной России», 1913, № 5; Г. Лукомский. Старинные усадьбы в Харьковской губернии, ч. I. Пг., 1917; Д. Щербаківський та Ф. Ернст. Український портрет. Виставка українського портрету XVII—XX ст. Київ, 1925.

[2] См. «Путеводитель по Днепропетровскому художественному музею». Днепропетровск, 1956.

[3] Портрет приобретен в 1904 г. в б. Екатеринославской губернии, на хуторе Сичкаревка, от В. П. Магденко, потомка изображенного (см.: Д. Эварницкий. К истории нашего края.— «Вестник Екатеринославского земства», 1904, № 2—3, стр. 48—50).

Эти особенности сказываются прежде всего в живописи. Шелковый нижний кафтан написан с соблюдением светотеневых градаций и кое-где цветовых рефлексов, в результате чего ощущается фактура ткани, а облаченная в одежду фигура приобретает объемность. Почти пластично передано и лицо, не только не имеющее обычной в подобных портретах застылости черт, но наделенное относительно живым выражением. Наконец, бросается в глаза, что, несмотря на расположение фигуры целиком на передней плоскости холста, за ней уже чувствуется пространство, показанное художником с безусловным знанием правил перспективы.

В. Боровиковский (?). Портрет И. Я. Руденко. Не раньше 1778 года.

Днепропетровский художественный музей.

Отдельные куски живописи указывают на руку Боровиковского[1]. Известная близость, например, существует в манере, с какой написаны в портрете Руденко золотистая кисть, привязанная к сабле, и золотая бахрома драпировки и покрывала на столе в рассмотренном выше образе «Царь Давид». Есть нечто общее и в колорите обоих произведений: там и тут повторяется сочетание глухих зеленых, тускло золотистых и киноварных цветов, в портрете лишь дополненное белым пятном кафтана. Детально выписанный пояс с его красным цветочным узором по серебристо-голубому фону обнаруживает некоторую аналогию с трактовкой тканей в иконах богоматери. Все это заставляет думать, что перед нами скорее всего именно работа Боровиковского, с новой для нас стороны и весьма самобытно характеризующая его раннее творчество.

Художник в эти годы исполнял, возможно, не только такие, еще несколько архаические по своему стилю портреты. Есть основание считать работой

[1] Портрет имел многочисленные утраты красочного слоя (в настоящее время реставрирован). Однако сохранившаяся на сравнительно большой площади старая живопись дает возможность судить о приемах мастера.

Боровиковского небольшой портрет А. А. Капнист (масло, дерево; Литературный музей в Москве), свидетельствующий о знакомстве его автора с жанром портретного изображения, уже целиком связанного с новой дворянской культурой. Более сложен вопрос об авторстве портрета Екатерины II (Краснодарский Художественный музей им. А. В. Луначарского), имеющего дату 1779 (или 1777) год и подпись Боровиковского. Будучи вольной репликой известного коронационного портрета императрицы работы С. Торелли, он выделяется своими высокими живописными качествами, идущими вразрез с еще недостаточно зрелыми (в профессиональном отношении) бесспорными произведениями интересующего нас мастера[1].

Впрочем, то, что Боровиковский в какой-то степени владел современными формами искусства, подтверждается фактами его биографии, связанными с последними годами его жизни на Украине. Но, прежде чем говорить об этих фактах, следует остановиться на некоторых особенностях украинской культуры, оказавших свое влияние на формирование личности художника.

Украина в то время представляла своеобразную картину пестрого, подчас противоречивого смешения старых обычаев, нравов с новыми порядками. Включение страны в русло развития русского дворянско-абсолютистского государства не уничтожило сразу сравнительно более архаичных форм феодальных отношений, власти старшины, авторитета церкви. Ввиду того, что часть территории продолжала оставаться под властью Польши, социальные противоречия достигали особенной напряженности. Неоднократно вспыхивавшие народные восстания принимали форму борьбы не только против социального гнета, но и против религиозно-национальных притеснений. Это создавало особые условия для развития страны, объяснявшие, в частности, тот факт, что в украинской культуре в течение длительного времени оставались сильны элементы религиозного сознания.

Тем не менее, уже во второй половине XVIII века и на Украине заметно нарастало движение, направленное к освобождению человеческой мысли от оков религиозной схоластики, отстаивавшее права личности. Деятельность Г. Сковороды, замечательного украинского философа и странствующего поэта, была одним из ярких проявлений этого антифеодального движения. Сковорода проповедовал равенство всех состояний перед природой, высмеивал алчность и мрачное невежество монашества. Он утверждал, что счастье заключается не в материальных благах и почестях, не в «знатном доме», а в самопознании человека, в выборе им деятельности сообразно своей «природе». И подобно тому как в своих морально-философских воззрениях он опирался прежде всего на изучение «естества», натуры, так и в своем поэтическом творчестве он приближался к раскрытию простых сердечных побуждений человека. В своих лирических

[1] Об этих портретах, как и вообще о раннем периоде жизни и творчества художника, более подробно см. в статье: Т. Алексеева. Боровиковский на Украине.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1960 г.» (в печати).

песнях — духовных псалмах, при всей их еще религиозной окраске, он выражал глубоко человеческие чувства, размышления о жизни, восхищение природой [1].

Боровиковский жил, таким образом, в атмосфере брожения новых, колебавших устоявшиеся понятия, идей. Его непрестанные нравственные искания в более поздний период (принимавшие иногда религиозный оттенок), его стремление воплотить «естественного» в своих чувствах человека и отсюда интерес к эмоциональной стороне его жизни, особое повышенное сознание художником своего личного профессионального долга — все это, надо думать, смутно зарождалось еще в годы жизни Боровиковского на родине. Сильные и яркие впечатления, полученные им впоследствии, в совершенно иной обстановке, легли поэтому на вполне подготовленную почву.

Во второй половине 1780-х годов в жизни Боровиковского произошло событие, оказавшее решающее влияние на судьбу художника. Он был привлечен к выполнению декоративных работ — оформлению здания, в котором должна была остановиться Екатерина II, совершавшая в 1787 году путешествие через Украину в Крым. История этого заказа еще не до конца выяснена, в частности так и остается неизвестным, для какого именно из временных дворцов предназначались картины Боровиковского [2]. Документы косвенно подтверждают лишь, что инициатором приглашения художника, как и возможным автором сюжетов его достаточно сложных аллегорических картин, был В. В. Капнист, исполнявший с 1782 года обязанности Миргородского предводителя дворянства, а с 1785 года — предводителя дворянства Киевской губернии [3]. Если исходить из слов В. И. Григоровича, который первым сообщил интересные факты из биографии Боровиковского [4], картины представляли собой типичные для XVIII века аллегорические композиции, в иносказательной форме прославлявшие

[1] Деятельность Сковороды, уроженца Полтавщины, падает как раз на время ранней молодости Боровиковского — на 50—80-е годы. Сочинения Сковороды были относительно широко распространены в украинском обществе, а его духовные песни нередко распевались в народе бродячими гуслярами и лирниками. Еще в XIX веке Т. Г. Шевченко, например, вспоминает (в повести «Княгиня») об одном дьячке, имущество которого состояло из торбы за плечами, да тетради «из синей бумаги со сковородинскими псалмами».

[2] Исследователи полагали, что это был дворец в Кременчуге. Однако в сохранившемся довольно подробном описании данного дворца, составленном одним из секретарей Екатерины, ничего не говорится о наличии в нем декоративных росписей (ЦГАДА, ф. 188, оп. 1, д. 362, л. 26—27). Более поздних сведений о дворце, сгоревшем в декабре 1788 г., не существует (ЦГАДА, Гос. архив, разр. XVI, д. 693, ч. V, л. 349). В письмах Екатеринославского губернатора И. М. Синельникова, касающихся постройки кременчугского дворца, не раз упоминается о каких-то «живописцах». Но никакого определенного указания на Боровиковского не имеется.

[3] В Обл. Историческом архиве в Киеве сохранилось «Мнение господина губернского Киевского наместничества предводителя дворянства, что нужно исправить к встрече Ее императорского Величества во время шествия Ее через губернию Киевскую». Капнист предлагал на границе Киевской и Черниговской областей соорудить Триумфальные ворота с десятью пирамидами, на которых будут изображены гербы десяти уездных городов, а также эмблемы «добродетелей Ее императорского Величества», кроме того — «Триумфальные ворота» в Киеве; на станциях рекомендовалось украсить «домы внутренними мебелями, картинами и прочим» (ф. 2, оп. 1, д. 56, 1786 г., л. 76). Из писем Капниста к жене (Рукописный отдел БАН УССР, ф. Капнистов) видно, что ему было поручено и составление подробного плана декорации киевских Триумфальных ворот.

[4] В. [В. И. Григорович]. О состоянии художеств в России. — «Северные цветы», 1826, стр. 35—36.

законодательную деятельность и мудрость императрицы[1]. О качестве исполнения этих картин судить, конечно, нельзя. Тем не менее, если верить тому же Григоровичу, они получили одобрение императрицы и, по-видимому, принесли художнику некую сумму денег. Это дало ему возможность отправиться для совершенствования в живописи в Петербург. С этого времени начался новый период его творческой жизни.

Как показывает запись в ведомостях с.-петербургского полицеймейстера Рылеева, Боровиковский приехал в столицу 16 декабря 1788 года[2]. По-видимому, вскоре по приезде он сблизился с весьма талантливыми, инициативными художественными деятелями. Не знавшего столицы и не имевшего связей Боровиковского пригласил в свой дом Н. А. Львов, где, как мы знаем из более поздних писем мастера, он прожил почти восемь лет[3]. Ф. П. Львов (известный музыкант), вспоминая впоследствии о своем двоюродном брате Н. А. Львове, пишет[4], что он проявлял большую заботу о художнике. Действительно, в первые годы жизни в Петербурге Боровиковский многим был обязан своему благожелательному и энергичному покровителю. Львов доставлял ему заказы на небольшие портреты; для построенной по проекту Львова церкви Борисоглебского монастыря в Торжке художник написал 37 икон, украсил живописью иконостас в церкви Львова в селе Арпачеве, несколько позднее осуществил живописное убранство Иосифовского собора в Могилеве. Но не менее важным, чем материальная поддержка, было влияние творческой среды, идейной атмосферы, которую Боровиковский нашел в доме этого высококультурного человека.

В России последние десятилетия XVIII века были ознаменованы развитием революционной мысли, наиболее ярко выразившейся в книге Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», вышедшей в 1790 году. Вместе с тем, конец 80-х годов и затем 90-е годы были периодом, когда острые социальные противоречия, грозившие самому существованию современного строя, осознавались и такими представителями дворянской интеллигенции, которые, не поднимаясь в своих критических выводах до революционности, все же мечтали о благе своей родины, о более справедливом, основанном на «разумных» началах ее общественном устройстве.

Решающие события последних десятилетий XVIII века на Западе и в России накладывали заметный отпечаток на их мироощущение, в частности —

[1] На одной из них было изображено семь мудрецов Греции перед книгой «наказа» и Екатерина в виде Минервы, объясняющая смысл его. На другой — Петр I, вспахивающий землю, за ним Екатерина, сеющая семена, а два гения, олицетворяющие Александра и Константина, боронят и вспахивают засеянную землю.

[2] ЦГАДА, Гос. архив, разр. XVI, д. 534, ч. 1, л. 64.

[3] Н. А. Львов состоял в свите Екатерины II во время ее путешествия в Крым. Возможно, что именно он, узнав от своего близкого родственника Капниста о способном молодом украинском художнике, повлиял на решение последнего ехать учиться искусству в Петербург, пообещав поддержать его в столице.

[4] «Сын отечества», 1822, № XVII, стр. 117.

на понимание ими человеческой личности. Старые воззрения на человека, выработанные в условиях господства сословного деспотического режима, не удовлетворяли теперь более чем когда-либо прежде. Важным представлялось не только утверждение достоинства личности вне зависимости от ее сословного положения, но и отстаивание ценности вообще всякого отдельного человека, со всем богатством его внутреннего мира, с его правом на свободное проявление своих чувств. Наряду с этим вызывали сомнение и прежние, казавшиеся слишком рассудочными суждения о человеке и мире в целом. Здесь нашел себе выражение протест против того преувеличенного культа разума, который был свойствен ряду просветителей на раннем этапе их борьбы с современным им социальным строем. Получившие общеевропейское распространение в период разложения и затем крушения в отдельных странах феодально-абсолютистских основ, эти идеи явились почвой для развития нового идейного и художественного направления — сентиментализма.

Это направление было сложным по своей социальной и идейной природе. Особенностью его в России было, в частности, то, что подобные настроения широко разделялись неудовлетворенными современной им действительностью представителями дворянства. Оказавшись свидетелями и современниками борьбы закрепощенного народа в собственной стране и грозных событий за рубежом, они пересматривали многое в своих убеждениях.

Отдельные дворянские писатели, такие, как Н. М. Карамзин, М. М. Херасков и некоторые другие, пристальным вниманием к переживаниям «чувствительной» личности пытались заслониться от тревожных социальных вопросов, активным общественным идеалам противопоставляли интимный частный мир человека. Однако идеи прекрасной «естественной» личности, способной на душевные порывы, были близки и ряду передовых деятелей дворянства. В их представлении готовность к нежным и сильным «чувствованиям» поставленного в привилегированное положение человека должна была означать прежде всего его стремление к «общему благу», проявляться как «общественная добродетель». Сентиментализм с его наклонностью к выражению душевных состояний человека и детальными, хотя и не лишенными условности приемами психологической характеристики был шагом вперед на пути завоевания искусством реальной человеческой личности и окружающей природы. В то же время присущая ему в определенных формах моральная (и даже дидактическая) общественная тенденция обусловливала возможность его соприкосновения с классицизмом. Именно этим объясняется, что во многих художественных произведениях, особенно в конце XVIII века, черты сентиментализма органически сочетались с элементами, характерными для классицистической в целом концепции образа.

В области искусства влияние новых идей и настроений сказалось, в частности, в том, что величественные и торжественные формы порой уступали теперь место более лиричным и непосредственным, в которых заново открытый эмоциональный мир человека мог отразиться полнее. Замечается и распростра-

нение ранее не привлекавших к себе внимания жанров и тем, позволявших затрагивать более разнообразные, чем прежде, сферы жизни.

Боровиковский попал в кружок поэтов, художников, писателей[1], которые, будучи в различной степени одаренными людьми и обладая индивидуальными вкусами, вместе с тем одинаково ощущали потребность в более гибких формах творчества, искали жизненно новые мотивы и темы. Сам Львов, архитектор, незаурядный поэт, ученый-геолог и художник, с увлечением пропагандировал безыскусственные красоты античной поэзии и искусства. В своих собственных произведениях, наряду с так называемыми легкими жанрами, он разрабатывал и эпические виды поэзии (используя в них приемы народного стихосложения), классически строгие и суровые формы архитектуры сочетал с окружающей их естественной природой.

Боровиковский не стал учеником Академии. Вначале, вероятно, он получал некоторые указания относительно искусства от самого Львова. Последний как раз в 1789 году выпустил «Рассуждение о перспективе» — элементарное руководство для обучающихся рисованию в народных училищах. К сожалению, у нас нет достоверных сведений об ученичестве Боровиковского у Левицкого. Можно лишь сослаться на свидетельство уже не раз упоминавшегося В. Григоровича — во многом достаточно авторитетное[2] — о дружбе Боровиковского с прославленным художником, у которого он воспользовался, однако, будто бы лишь тем, «что было согласно с его собственным вкусом». Близкие отношения с Левицким, впрочем, подтверждаются портретом последнего работы Боровиковского, интимным и дружественно непринужденным, относящимся, правда, видимо, к 1795 году. Как бы то ни было, но Левицкий, часто посещавший дом Львова, конечно, мог оказать значительное влияние на молодого художника. Непосредственно в тех или иных работах Боровиковского это влияние ощущается не так сильно. Тем не менее оно бесспорно сказалось на общем направлении творчества художника — на серьезности понимания им своих задач, на углубленном и вдумчивом его отношении к модели; оно дало себя знать и в блестящем умении передавать драгоценные ткани, прелесть предметного материального мира, что так покоряет в лучших работах художника.

[1] Самой крупной фигурой в нем был Г. Р. Державин. Помимо Н. Львова (всеми признанного авторитета) в кружок входили: И. И. Хемницер (умер в 1784 году), В. В. Капнист, А. Е. Хвостов и некоторые другие. В доме Львова постоянно бывали также художники А. Е. Егоров, Д. Г. Левицкий, И. А. Иванов, композитор, Е. И. Фомин и многие другие.

[2] В. [В. И. Григорович]. Указ. соч. Статья Григоровича была написана под свежим впечатлением от смерти Боровиковского. Ей предшествовало извещение в «Журнале изящных искусств» (кн. 2, 1825 г., стр. 75) о том, что редактор (т. е. Григорович), собрав сведения о «жизни и произведениях» художника, предполагает в скором времени «сообщить оные читателям». Этого своего намерения Григорович не осуществил, так как журнал был закрыт. Однако в 1826 году в упомянутой выше статье он посвятил несколько страниц интересующему нас художнику, передав, по-видимому, все те факты, которые успел о нем собрать. Для оценки достоверности этих фактов следует учитывать, что Григорович, сам лично знавший Боровиковского, был также хорошо знаком с Венециановым и с Бугаевским-Благодарным — учениками Боровиковского, которые, конечно, многое могли рассказать о своем наставнике.

С 1792 года можно говорить о систематических занятиях Боровиковского с И. Б. Лампи[1]. Светский и в значительной мере поверхностный художник, но обходительный и, видимо, доброжелательный человек, Лампи сыграл большую роль в жизни Боровиковского. Он не только способствовал приобретению им ряда технических навыков, но и облегчил ему на первых порах самостоятельные шаги в искусстве. Спустя два года Лампи уже представил в Академию работы Боровиковского, ходатайствуя, не совсем в согласии с официальными правилами, о присвоении ему звания академика. Это звание было получено Боровиковским в 1795 году за два «портрета, писанные с натуры»[2].

Ранний петербургский период деятельности Боровиковского еще недостаточно изучен исследователями. Сохранилось, однако, несколько учебных рисунков, говорящих о том, что главные усилия Боровиковского в это время были направлены на изучение натуры и произведений античного искусства, что лишь в слабой степени сказывалось в его прежней практике ремесленника-живописца. Набросок композиции на библейскую тему «Сон Иакова» (1789, Гос. Третьяковская галлерея), несмотря на некрепкий рисунок фигур, проникнут уже новым живым духом. Легкий штрих, очерчивающий фигуры в различных ракурсах, свободное размещение их в пространстве, где едва намечен пейзаж, прозрачные тени — все это сообщает рисунку живописность и выразительность. «Натурщики» (1792, Гос. Третьяковская галлерея) показательны спокойной постановкой фигур и той мягкой моделировкой объемов, которая появляется и в портретах Боровиковского. Подобные штудии, по мнению тогдашних педагогов, должны были не только помочь ученику изучить формы человеческого тела, но подвести его к пониманию высокого «античного стиля»[3].

Уже в эти годы художник значительную часть времени посвящал портретной живописи. Он писал небольшие портреты или просто миниатюры, над которыми ему иногда приходилось работать и прежде. Но именно сейчас он овладел техникой этого специфического вида портретного искусства, столь распространенного в дворянском быту (особенно под влиянием настроений сентиментализма), оценил возможности этого жанра, заключающиеся в интимном характере изображения человека.

Среди многочисленных, созданных Боровиковским в этом роде произведений, есть совсем ранние — такие, как портрет Державина (масло, картон, Гос. Третья-

[1] Лампи приехал в Петербург в январе 1792 года. Один из рисунков Боровиковского, созданных, безусловно, под руководством этого художника, помечен 10 февраля 1792 года (Гос. Третьяковская галлерея).

[2] Это также не была «программа», которую полагалось специально исполнить на звание «академика». В 1799 году Академия, поручая Боровиковскому написать для конференц-зала большой портрет Павла I в далматике, назначила ему очень небольшую сумму денег, ссылаясь на то, что «господин академик Боровиковский» в свое время «программы своей для Академии не сделал» (см.: П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. СПб., 1864, стр. 341 и 389).

[3] Характерно, что Лампи в своем «Плане» обучения художников, представленном президенту Академии художеств, постоянно говорит о необходимости понимания ими основ «хорошего», или «античного», стиля (ЦГАДА, Гос. архив, разр. XVII, д. 293; см. также: В. Веретенников. Лампи-отец и его мысли об Академии художеств.—«Старые годы», 1910, ноябрь).

В. Боровиковский. Портрет А. А. Менеласа. Масло. Медь. Конец 1780-х — начало 1790-х годов.

Гос. Русский музей.

ковская галлерея)[1], носящий следы еще неуверенной кисти художника. Портрет архитектора А. А. Менеласа (масло, медь, Гос. Русский музей; *стр. 104*), хорошо известного Боровиковскому по кружку Львова, — также один из ранних, — свидетельствует о гораздо более умелом владении профессиональными приемами. Он интересен широкой (совсем не «миниатюрной») манерой письма. Свободная, довольно сочная лепка формы, теплый колорит, выдержанный в оливково-коричневатых (хотя и несколько глухих) тонах, и прежде всего живая характеристика лица с полуоткрытым, как будто говорящим ртом — все напоминает манеру Левицкого. Сходными чертами отличается и «Семейный портрет» (Гос. Русский музей)[2]. В ряде же других работ, например в эскизе семейного портрета (Гос. Третьяковская галлерея) или в портретах Е. Я. Державиной и В. В. Капниста (масло, кость, Гос. Русский музей; *стр. 105*), уже намечаются черты, характерные для развитого стиля Боровиковского. Портрет В. Капниста[3] по своей технике и тщательности исполнения является чистой миниатюрой. Он привлекает особым изяществом человеческого образа. Несколько манерный поворот фигуры изображенного, прекрасно вписанной в овал, выражение лица, сочетание синего

[1] Этот портрет исполнен до 1793 года, так как гравюра с него уже была приложена к лейпцигскому изданию произведений поэта 1793 года.

[2] По сообщению А. Ф. Коростина, на портрете изображены рязанские помещики Небольсины (существовала табакерка с миниатюрным портретом — копией портрета Русского музея, который, по свидетельству владельца табакерки, являлся изображением Небольсиных).

[3] Как свидетельствуют архивные документы, Капнист жил в Петербурге с марта по август 1790 года. Затем он снова приехал из Обуховки в 1793 году, проведя в столице почти весь год (см. письма поэта в БАН УССР, ф. Капнистов). Таким образом, портрет мог возникнуть или в 1790 или в 1793 году. Любопытно, что брат Боровиковского — Иван, живший в Петербурге в 1793 году (ЦГАДА, Гос. архив, разд. XVI, д. 534, ч. III, л. 82), вспоминает, что часто видел в мастерской художника Капниста и Державина.

плаща со слегка сумеречной зеленью парка, на фоне которого представлена фигура, помогают создать чуть сентиментальный образ меланхоличного поэта. Интимные и мечтательные ноты еще сильней звучат в более позднем портрете М. А. Львовой. Не полнокровно реальный облик модели, а «нежное» настроение души женщины должна передать ее непринужденная и в то же время такая изысканная фигура, зажатые в ее руке колосья, ласковый взгляд ее глаз.

В. Боровиковский. Портрет В. В. Капниста. Миниатюра на кости. Начало 1790-х годов.

Гос. Русский музей.

Но наиболее значительным, отмечающим определенную веху в творческом развитии Боровиковского, является портрет О. К. Филипповой (Гос. Русский музей; *стр. 107*). К сожалению мы не знаем точно обстоятельств создания этого портрета и намерений, руководивших художником[1]. Однако непосредственность и простота запечатленного здесь человеческого образа говорят о поисках новых средств для характеристики модели. Именно в этом произведении проявились в полную силу и тот элемент эмоциональности, и то более свободное, чем прежде, «поведение» человека в портрете, которые соответствовали эстетическим вкусам эпохи. Боровиковский не стремился к яркой передаче физического облика модели. Для него важнее было уловить естественность позы женщины (хотя жест руки с цветком несколько традиционен), непринужденный поворот ее головы. Светлая фигура в белом пеньюаре, представленная в профиль, вырисовывается на воздушном фоне. Это ослабляет ощущение телесности ее объема, что достигается и манерой живописи. Легкими, осторожными прикосновениями кисти Боровиковский лепит формы лица — прелестного своим внимательным и одновременно задумчиво-спокойным выражением, более широкими и свободными мазками намечает одежду (впрочем, костюм и руки женщины остались недописанными).

[1] На основании надписи, сделанной в первой половине XIX века на обороте портрета, последний обычно датировался 1790 годом. Однако, принимая во внимание, что Боровиковский, как оказалось, приехал в Петербург лишь в самом конце 1788 года, он, если верить надписи, исполнил портрет всего через какой-нибудь год после начала занятий, но это маловероятно. Сопоставление данного произведения с бесспорно ранними портретами художника (например, с портретом Менеласа), также заставляет усомниться в столь раннем его возникновении. Вероятно, что портрет был создан ближе к 1792 году.

Хрупкому образу соответствует и красочная, еще не очень богатая оттенками, но тонкая гамма: сочетание холодных голубых и дымчато-розовых тонов. Белое, с серыми и оливковыми рефлексами платье женщины и ее каштановые волосы мягко переходят в пепельно-лиловый фон с чуть зеленеющей листвой.

При создании этого портрета Боровиковский мог опереться на опыт живописцев более раннего времени. В русском искусстве уже у Рокотова появилось стремление к эмоциональной и непосредственной характеристике человека. Возможно, Боровиковский приглядывался к Ж. Л. Вуалю[1]. Блеклая розовато-серая гамма портрета Филипповой напоминает работы этого французского художника. Труднее сказать, был ли знаком Боровиковский с произведениями английских мастеров, таких, как Д. Ромней, Г. Ребёрн, Т. Гейнсборо. При всем различии их индивидуальных склонностей и даже направлений творчества, они решали во многом близкие русскому художнику задачи. Однако в портрете последнего не чувствуется подражательности. Его характеризует свобода исполнения и жизненная выразительность.

К середине 90-х годов, периоду завершения ученичества Боровиковского, относится значительное число произведений, отмеченных уже вполне профессиональным и тонким мастерством. Такие работы, как портреты Е.А. Новосильцовой (1794, Новгородский историко-художественный музей), неизвестной (1795, б. собр. Ф. Утемана), Н. И. Куракиной (1795, Гос. Русский музей), различны по манере своего исполнения, но на всех этих работах лежит печать вдумчивого подхода художника к натуре, для всех них характерна мягкая лепка формы, в особенности тканей.

Тем не менее одновременно в некоторых произведениях Боровиковского обнаруживается стремление к особой поэтизации модели, к своеобразно непринужденному и в то же время изящному, слегка идеализированному ее изображению. Художник обращается к парным портретам, внося в них легкие жанровые нотки. В творчестве Боровиковского все отчетливее формируются особенности, сближающие его с сентиментализмом. Не случайно, что теперь он предпочитает небольшие по размеру портреты, в которых, казалось, было проще избежать холодности и ходульности в изображении человека.

Типичным для таких произведений является небольшой, хотя и значительно превышающий миниатюру портрет «Лизынька и Дашенька» (1794, Гос. Третьяковская галлерея). В нем представлены дворовые девушки Львовых[2]. Однако в изображении Боровиковского они выглядят изящными барышнями, прильнувшими друг к другу с чувством трогательной дружбы,— распространенный мотив сентиментальных романсов и песен той эпохи. В портрете все исполнено нежности:

[1] Есть сведения, что Боровиковский копировал Вуаля.

[2] Даша и Лиза были искусными плясуньями, непременными участницами веселых затей в семействе Львовых. Их увековечил Державин в своем стихотворении «Другу» (1795). Дашу с большой теплотой вспоминает в посланиях к А. М. Бакунину (сб. «Аониды», 1796) и А. Л. Вельяминову («Московский журнал», 1791, ч. IV) Н. А. Львов.

В. Боровиковский. Портрет О. К. Филипповой. Начало 1790-х годов.

Гос. Русский музей.

и плавный ритм жеманно склоненных головок, вписанных в овал, и гармония голубых, розовых и бледнозолотистых тонов. Сплавленные мазки, нанесенные в лицах тонкой кистью, образуют фарфоровую, переливающуюся оттенками красочную поверхность. Наоборот, одежда написана более широко и сочно, свидетельствуя о прекрасном владении Боровиковским разнообразными приемами письма.

Близок к предыдущему по содержанию, хотя и отличается по своим размерам и технике, портрет В. И. Арсеньевой (Гос. Русский музей; *стр. 109 и вклейка*). Это одно из самых поэтичных и высокохудожественных созданий мастера сравнительно ранней поры его творческой деятельности, характеризующее Боровиковского как первоклассного живописца. Обаятельное, с задорным выражением, лицо молодой женщины кажется живым, как бы подвижным благодаря окутывающей его теплой дымке. Своеобразная лепка формы, сочетающая скульптурность объема с общей живописностью решения, помогает передать неуловимые и разнообразные оттенки характера. Композиция портрета несколько напоминает изображение Потоцкой, принадлежащее учителю Боровиковского — Лампи[1]. В работах последнего можно обнаружить и сходный динамический поворот фигуры «по спирали», подчеркнутый отлетающей назад шалью, и характерный мотив — яблоко, зажатое в руке женщины, вносящий неожиданные ноты в образ[2]. Но при всем том, какой жизни, неподдельной веселости, какого темперамента исполнен образ Боровиковского, как искрятся, переливаются теплыми оттенками золотисто-розовые, желтые и бледно-голубые цвета его портрета по сравнению с аллегорически сухими, отмеченными внешней красивостью живописи портретами Лампи! Арсеньева подражает пастушке: на это намекают колосья, украшающие ее соломенную шляпку, и зелень деревьев в фоне. Но Боровиковский за всей этой игрой раскрывает реальный характер модели, лукавую насмешливость милого, своенравного существа.

Впрочем, в поисках привлекательных образов Боровиковский подчас поддавался влиянию банальных вкусов, особенно сильно сказывавшихся в «чувствительной» поэзии того времени. «Размягченная» гамма красок, атрибуты невинности в виде нежных голубков, розанов и т. д. в таких работах, как портрет Нарышкиной ребенком, или «Девочка с птичкой» (обе в Гос. Русском музее) приобретают характер, по существу, сентиментальных штампов.

Однако смысл исканий художника заключался не в этом. Не случайно, что почти одновременно с портретом Нарышкиной он создает и совершенно иной, правдивый по манере портрет Г. Р. Державина (1795, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 110*), изображающий поэта в довольно скромной обстановке, в рабочем кабинете за столом. Именно простой и даже интимный подход к

[1] См. Вел. кн. Николай Михайлович. Русские портреты XVIII и XIX столетий, т. II. СПб., 1906, табл. 28.

[2] Следует иметь в виду, что для людей XVIII века, привыкших мыслить аллегориями, атрибуты вроде яблока в руке молодой женщины вызывали ассоциации с образом Афродиты.

В. Л. Боровиковский. Портрет В. И. Арсеньевой. Фрагмент.

В. Боровиковский. Портрет В. И. Арсеньевой. Середина 1790-х годов.

Гос. Русский музей.

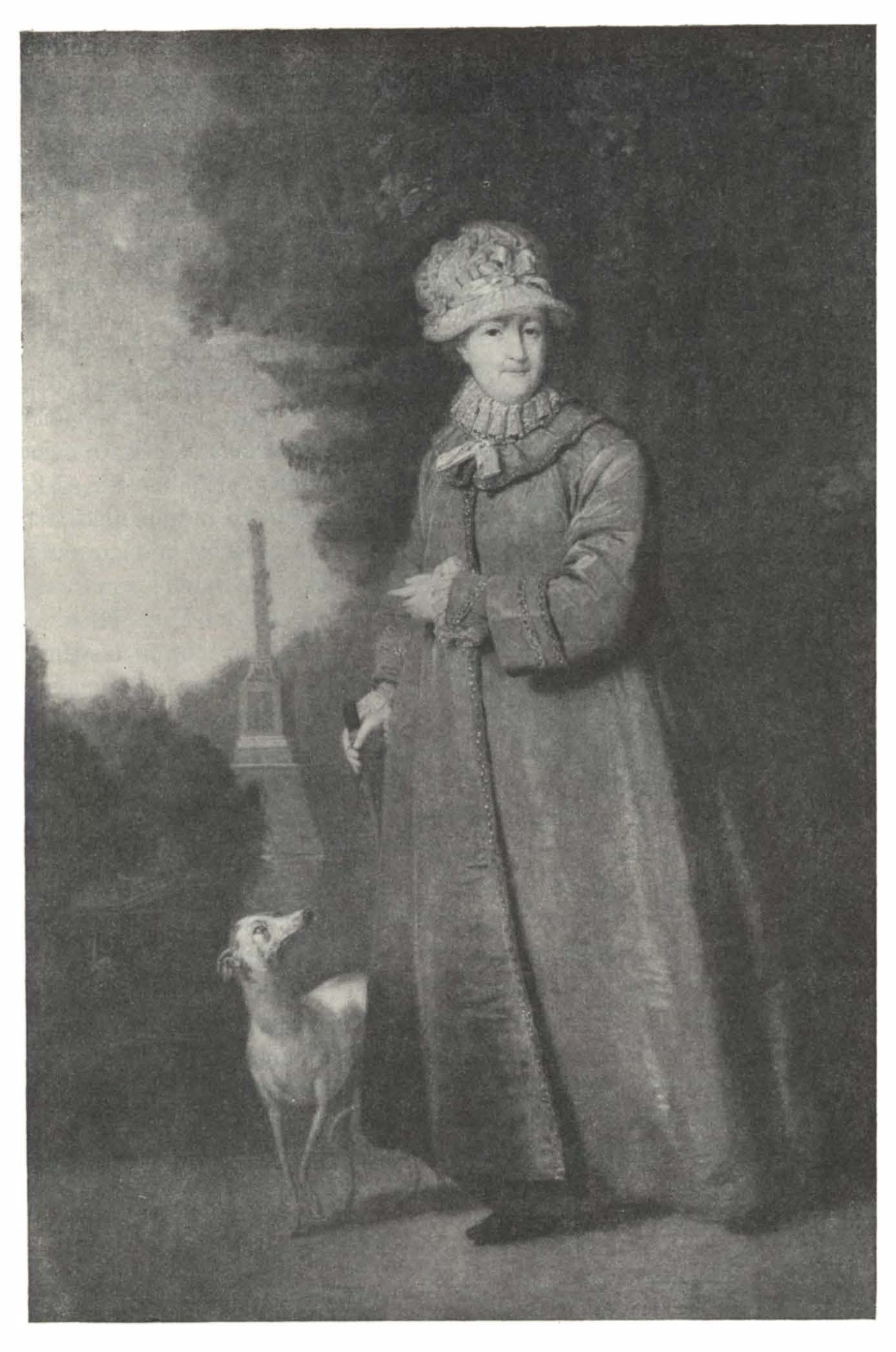
В. Боровиковский. Портрет Г Р. Державина. 1795 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

человеку, оставляющий вне поля зрения официальную сторону его существования, и был важным завоеванием художника той поры.

В этом отношении не только значительным, но и подлинно новаторским произведением является портрет Екатерины II. Портрет известен в двух вариантах — Третьяковской галлереи (*стр. 111*) и Русского музея. Из них первый — бесспорно, лучший и потому может считаться оригиналом. Одетая в теплый салоп, Екатерина изображена в нем пожилой женщиной на прогулке в парке Царского села с левреткой. Портрет привлекает внимание своей тончайшей живописью, переливающейся оттенками серебристо-голубых и зеленых цветов. Скромная красочная гамма, мягкая, мелкими мазками лепка формы во многом способствуют интимной простоте, отличающей образ. Настроение это превосходно подчеркнуто и окружающей обстановкой: зеленая купа деревьев справа образует глухой фон, на котором спокойно вырисовывается светлая фигура; левее открывается вид на зеркальное озеро с замыкающей даль Чесменской колонной. Фигура Екатерины, видимая в неглубоком пространстве, слегка сдвинута к правому краю полотна. Это создает впечатление непреднамеренности и движения, заставляющего воспринять портрет почти как жанровую картину. Тишина природы, как будто улавливаемые неторопливые шаги вносят в произведение атмосферу повседневности, которая и составляет его большое очарование.

В портрете, конечно, по-настоящему не раскрыт реальный характер Екатерины. Ее лицо мало характерно, в нем сглажены резкие черты, да и вообще на всем облике лежит несколько сентиментальный отпечаток. Тем не менее, Боровиковский отказался от обычая изображать Екатерину в виде «богоподобной» царицы, величественной «земной богини» (как это сделал, например, Левицкий).



В. Боровиковский. Портрет Екатерины II.
Середина 1790-х годов.

Гос. Третьяковская галлерея.

Заслуга Боровиковского была в том, что он представил Екатерину просто, как обыкновенного человека, дав в своем произведении то непринужденное жизненное толкование образа императрицы, именно как «человеческого», которое говорило об определенных завоеваниях реалистического искусства. Недаром, спустя много лет, образ, воплощенный Боровиковским, оказался близким художественному сознанию Пушкина, повлияв, видимо, на его воображение при создании сцены с Екатериной в парке в его исторической повести «Капитанская дочка»[1]. Подобное решение образа императрицы свидетельствовало о нисхождении искусства с отвлеченных высоких сфер к повседневной действительности, что по-настоящему со всей последовательностью проявится уже в произведениях XIX века.

Найденная простота трактовки образа человека в известной мере отразилась и на парадном портрете Боровиковского тех лет. Портрет Екатерины принес художнику большую популярность и множество заказов. Прежде всего сама императрица заказала ему портреты нескольких членов царской семьи (в 1795 году были исполнены портреты Елизаветы Алексеевны[2] и Константина Павловича; в 1796 году — Александры Павловны и Елены Павловны; по-видимому, около 1796 года — Марии Федоровны). В том же 1796 году, по приказанию Екатерины, был написан портрет персидского принца Муртаза-Кули-Хана (Гос. Русский музей), изгнанного шахом за пределы родины и находившегося тогда в Петербурге.

Принц представлен в рост, на фоне пейзажа, с группой всадников воинственного вида, но вся обстановка в целом лишена торжественности и помпезности обычных парадных портретов, например портретов Лампи или даже самого Боровиковского в более поздний период. Поза Муртаза-Кули-Хана, положившего руку на эфес сабли, кажется почти привычной, выделяется умное лицо с грустным выражением. Все же Боровиковский придает значительность его фигуре. Восточный тип лица и одеяние модели, вероятно, подсказали художнику декоративное решение портрета, и Боровиковский великолепно использовал эту возможность как одно из средств монументализации образа. Интенсивным красочным пятном вырисовывается халат сиреневого цвета, контрастирующего с красными чувяками, красным кушаком и зелеными туфлями. В общую холодную гамму портрета, подчеркивающую бледное лицо с иссиня черной бородой, вкрапливаются золотисто-розовые оттенки парчевой шубы; широкие красочные плоскости сочетаются с почти по миниатюрному тщательно выписанными деталями украшений. Различные материалы нарядной одежды мерцают в портрете как драгоценность. Боровиковский написал их с блеском и мастерством, не уступающими его первому наставнику — Левицкому.

[1] Описание обстановки этой сцены почти полностью, до отдельных деталей, повторяет изображение Боровиковского. Пушкину, конечно, была хорошо известна гравюра Н. И. Уткина с портрета художника (вариант Гос. Русского музея), сделанная в 1827 году. Но очень возможно, что Пушкин, специально изучавший, в связи со своей работой над историческими произведениями, материалы прошлого, познакомился и с оригинальным портретом Боровиковского.

[2] Портрет был заказан в двух экземплярах, из которых один предназначался для Таврического дворца, другой — для Эрмитажа (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 356/1347, д. 4030, 1795 г., л. 188).

Для метода художника показательно, что, как обычно, он создает несколько вариантов-эскизов портрета (Третьяковская галлерея, 1796, Калининская обл. картинная галлерея и Гос. Русский музей), являющихся вместе с тем совершенно законченными произведениями. Очень выразителен эскиз Третьяковской галлереи, дающий, по сравнению с монументальным полотном, более жизненно простой образ (это достигается, в частности, свободной и непринужденной осанкой модели). Он отличается большой мягкостью тональных отношений серо-синего халата и коричневой, с пестрым рисунком, шубы.

Особое место в творчестве Боровиковского занимает маленький портрет торжковской крестьянки Христиньи, бывшей кормилицей в семье Львовых (ок. 1795, Гос. Третьяковская галлерея; стр. 113); он раскрывает одну из существенных сторон идейного содержания искусства художника тех лет.

В. Боровиковский. Портрет торжковской крестьянки Христиньи. Около 1795 года.

Гос. Третьяковская галлерея.

В портрете изображена нарядная женщина в кокошнике, с миловидным, привлекательным лицом. Красиво очерченные глаза и рот, изящно склоненная голова соответствуют грациозности всей фигуры. Прозрачными, то очень осторожными, то более свободными мазками Боровиковский передает нежную фарфоровость лица, воздушные ткани. Изумрудные, сиреневато-красные, малиновые, небесно-голубые и золотистые цвета своими радостными тонами гармонируют с приветливым обликом женщины.

Этот крестьянский образ, конечно, идеализирован и далек от подлинной крепостнической действительности XVIII века. Не случайно, что в портрете, собственно, представлена не совсем настоящая крестьянка, а кормилица, т. е. уже приодетая, наученная «благопристойным» манерам деревенская женщина, живущая в барском доме. У Боровиковского же этот момент прикрашенности присутствует в самом замысле. Это — «пейзанка», т. е. тот идеальный образ

прекрасного «простотой» своего нрава и быта существа, который казался столь привлекательным в воображении многих дворянских интеллигентов, испытывавших недовольство современной социальной действительностью.

Чтобы понять подлинный смысл подобного произведения, следует вспомнить окружение Боровиковского в эти годы. Живя, как уже упоминалось, у Львова, художник был в курсе многих идей, волновавших его талантливого покровителя и друзей последнего. У самого Львова интерес к народу и, особенно, к творчеству народа был одной из определяющих сторон в его деятельности. Это сказалось и на его жизни. Среди «мужиков», по его собственному признанию, он обрел бодрость духа[1], променяв в 1792 году «дворскую» суету на деревенскую жизнь. Еще в 1790 году Львов выпустил сборник русских песен — замечательный памятник, раскрывавший красоты народной поэзии[2]. Мыслью о приближении литературы к народному поэтическому творчеству был проникнут и замысел его поэмы «Добрыня» (1794). Тем не менее, несмотря на органичное использование им образов народного творчества, что имело большое значение для развития реалистического литературного языка, в увлечении Львова народным искусством, так же как и в самом его отношении к народу, было еще много от руссоистских идей[3]. В его поэтических произведениях, наряду с яркими и оригинальными народными оборотами и штрихами, появлялись и образы, нарисованные в пасторальных тонах. Это объединяло его с Карамзиным, хотя в эстетических взглядах Львова было больше самобытности, а в общественных воззрениях — больше искренней симпатии к народу. Ближе к Львову по своим идейным и художественным позициям стоял Капнист, автор известной «Оды на рабство» (1783). Хотя и исполненная еще весьма неопределенных идеалов человечности, она была проникнута искренним и страстным антикрепостническим пафосом.

Именно в атмосфере этих специфических интересов и идей и возникла «Христинья» Боровиковского. Сентиментальность данного образа особенно резко бросается в глаза, если сравнить его с ранее созданными, но вместе с тем более реалистическими изображениями крестьян у Шибанова или с отмеченными мрачным трагизмом зарисовками нищих Ерменева. Однако произведению Боровиковского присуще свое обаяние. Оно заключается в сердечности, с какой рисует крестьянку художник, в особой ласковости и немного наивной прелести ее образа, в котором есть и оттенок грусти. Это позволяет портрету Христиньи занять свое место среди немногочисленных изображений крестьян в искусстве второй половины XVIII века. Его содержание дает возможность лучше понять внутрен-

[1] Н. Львов. Ответ Г. Р. Державину. 1792 г.—«Сочинения Державина». Под ред. Я. Грота, т. I. Изд. 2, академическое. СПб., 1868, стр. 24.

[2] В этот сборник были включены наряду с подлинно народными песнями и песни, сочиненные по образцу народных современными писателями (А. Сумароковым, М. Поповым и другими). Однако для своего времени такое издание, где со всей определенностью утверждалась высокая художественная ценность народной поэзии и музыки, имело большой прогрессивный смысл.

[3] Недаром М. Н. Муравьев называл Львова «страстным почитателем гражданина Женевского».

В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

ний смысл тех идиллических образов, которые составляли столь заметную линию в раннем творчестве Боровиковского.

Как бы ни были значительны многие рассмотренные выше произведения, подлинный расцвет дарования художника относится к концу 90-х и началу 1800-х годов. Именно в это время он создает подавляющее число лучших произведений, наиболее полно раскрывающих своеобразие его художественных образов и изобразительного языка.

Это были годы наибольшей известности живописца, возраставшей вместе с официальным признанием. В 1797 году Боровиковский участвовал в конкурсе, устроенном президентом Академии художеств А. И. Мусиным-Пушкиным, получив за портреты Д. П. и А. А. Бутурлиных одну из двух вторых премий. В том же году он взялся, наряду с другими ведущими мастерами, сделать портреты всей царской фамилии для Департамента уделов по заказу, шедшему от самого императора через Академию художеств. Потребовавшая, вероятно, немалых усилий, эта работа через год, без всякого вознаграждения художникам, была приостановлена, а затем и вовсе отклонена[1]. Однако несколько позднее Боровиковскому поручили аналогичное задание — выполнить несколько царских портретов для отстроенного только что Михайловского дворца. 11 декабря 1802 года Академия признала заслуги Боровиковского, присудив ему, наряду с С. С. Щукиным и Ф. Я. Алексеевым, звание советника.

Однако не этими царственными заказами и вкусами придворной среды определялись лучшие достижения Боровиковского. Как раз в конце 90-х и в начале 1800-х годов у него появляются произведения, воплощающие многие характерные черты общественного идеала человека той эпохи.

Напряженное развитие событий за рубежом, возраставший деспотизм внутри своей страны и в то же время блестящие успехи русского оружия, порождавшие чувство гордости за свое отечество, за народ, — все это делало для мыслящих людей особенно острым вопрос о личности и ее назначении в обществе. Идеал человека, свободно проявляющего чувства, верного истинной своей «природе», приобретал высокий смысл, преломляясь сквозь призму представлений о долге пере-

[1] Сведения об этом заказе сохранились в архиве Академии художеств. См. также: А. Архангельская. Боровиковский. [М.], 1946, стр. 29, 30. Обычно считалось, что работы были совершенно прекращены в 1798 году, так как художники не соглашались выполнять их за слишком низкую цену. В действительности дело возобновилось в 1804 году. 18 апреля 1804 года Д. П. Трощинский письмом к А. С. Строганову извещал о воле нового государя — Александра I — продолжать работы и для начала исполнить четыре портрета царской семьи. Боровиковский согласился написать за 2000 руб. портрет «императрицы-матери в короне и мантии» (любопытно, что это тот самый портрет, который первоначально вызвался сделать Левицкий, не выполнивший его из-за болезни). Вместе с Боровиковским дали согласие на участие в работе Щукин и Угрюмов. Однако уже 31 мая тот же Трощинский сообщил об окончательном «высочайшем» решении, «чтобы во ожидании пока будут оригиналы лучших мастеров, с которых можно будет снимать копии, заказать лишь только копию с портрета покойного государя императора». Для исполнения портретов ныне живущих членов императорской фамилии художники не просили никаких оригиналов. Однако такая быстрая перемена только что выраженного желания была, по-видимому, характерна для нового императора в такой же степени, как и для прежнего венценосца-самодура, его отца (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 20, д. 6, 1800 г., лл. 8, 9, 10, 14). Боровиковский успел выполнить в 1797 году эскиз портрета «Елена Павловна в робе».

дового дворянского деятеля как представителя ведущего сословия перед остальными сословиями и обществом в целом. А. Ф. Бестужев в своем сочинении «О воспитании военном относительно благородного юношества»[1], разбирая обязанности судьи, полководца, отца, супруга, предполагал в человеке «возвышенную чувствительность», нерасторжимо связывая это качество с нравственной стойкостью, непреклонной добродетелью. В женщине соответственно ценились нежная отзывчивость и страстность натуры, сочетающаяся, однако, с неукоснительным выполнением ею семейного долга, со строгими моральными принципами[2].

Для творчества Боровиковского показательно, что интимный, изящно-камерный характер многих прежних его портретов теперь не удовлетворял художника. Он стремился к более крупным формам портрета, к значительным, заключающим определенную нравственную мысль образам. Свойственная ранее художнику задушевность в изображении человека сохранялась, но появлялась бо́льшая законченность характеристик, определенность пластического языка. Эмоциональная стихия его образов как бы подчинялась возвышенной классической фо́рме. В эти годы рельефно выступают все своеобразие и поэтическая сила искусства портретиста и в то же время его слабые стороны. Образы, созданные Боровиковским, обычно имеют между собой нечто родственное. В его портретах подчас повторяется композиция, сходна манера изображения лиц. Припухлые губы, мягкий нос, своеобразный разрез чуть прикрытых с томной улыбкой глаз — все это почти безошибочно указывает на руку мастера. Такие выработанные изобразительные приемы сообщают некоторое однообразие его работам, а в отдельных случаях снижают выразительность индивидуальных характеристик. Тем не менее эта особенность была связана с самой сущностью дарования Боровиковского. В наименьшей степени наделенный критическими способностями, он как портретист всегда сильнее оказывался в тех случаях, когда человеческая модель давала материал для высокой поэтизации образа, и наоборот, прибегал к испытанным, но внешним приемам там, где натура его привлекала мало или не интересовала вовсе. В сознании художника глубоко жил выношенный им идеал человеческой личности, который и лежал в основе почти всех лучших его работ.

Одним из таких наиболее зрелых и обаятельных произведений, отчетливо обнаруживающих сложившийся эстетический и нравственный идеал художника, является портрет М. И. Лопухиной (1797, Гос. Третьяковская галлерея; *цветная вклейка и стр. 117*).

Портрет чарует образом нежной меланхоличной женщины, полным необыкновенной мягкости и какой-то внутренней гармонии. Эта гармония передается всем художественным строем произведения: движением головы женщины, выражением лица; подчеркивается и отдельными поэтическими деталями, вроде сорванных, поникших на стебле роз; ее легко уловить в певучей плавности линий,

[1] «Санкт-Петербургский журнал», 1798.

[2] Для понимания идеала женщины в это время особенно интересна статья «К Наисе» в том же «Санкт-Петербургском журнале» (1798, май).

В. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. Фрагмент.

господствующей в портрете, а также в продуманности, соподчиненности всех частей. Фигура женщины ритмически связана с фоном: склоненному торсу, положению руки как бы вторят стволы деревьев, свисающие ветви, написанные на втором плане.

Боровиковский использует в эти годы неяркий скользящий свет, особенно хорошо моделирующий формы. Посредством тончайших светотеневых нюансов он достигает исключительной выразительности в лепке лица, в изображении сверкающей своей белизной шеи, соперничающей по гладкости с мрамором руки. Формы кажутся почти скульптурными, хотя и лишены строгости. Фигура окружена воздушной дымкой пейзажа, но она не сливается с ним, а выступает ясным пластическим объемом.

Боровиковский и раньше вводил в свои портреты пейзажные фоны. Но именно теперь, разработанные со всей тщательностью, они становятся важнейшим компонентом портретной характеристики, получив свою настоящую смысловую и эмоциональную нагрузку. Колосья спелой ржи, нежная зелень, васильки в портрете Лопухиной призваны не только подчеркнуть «простоту» образа, но выразить настроение, мечтательность женщины. Правда, этот пейзаж с его «сельскими» приметами еще условен, как далеки были от нетронутой природы и устраивавшиеся в «натуральном виде», с разбросанными там и сям классическими павильонами вошедшие тогда в моду живописные сады. Долю искусственности можно заметить и в задумчиво небрежной позе женщины. Боровиковский делал большой шаг к раскрытию внутренней душевной жизни своих героев. Но и сами эти герои, а вместе с ними и художник, слишком демонстрировали свою способность к возвышенным чувствам, к сердечным переживаниям, потому что эта сердечность, эта чувствительность были признаками достойной и добродетельной души.

В создании подобного образа важнейшую роль играют и живописно-колористические свойства произведений. Боровиковский накладывает краски на грунт хотя и плотным, но тонким и ровным слоем, многочисленными лессировками достигая богатства и вибрации, как бы переливчатости цветов. Красочная поверхность приобретает своего рода сияние. Художник предпочитает в это время холодную, блеклую гамму красок. В портрете Лопухиной лиловато-розовые и белые, бледно-голубые и желтые, притушенные зеленые и пепельные цвета своим светлым звучанием в большой мере способствуют лиризму и какой-то особой музыкальности образа.

Насколько Боровиковский был чуток к возможностям цветовой характеристики, исходя при этом из восприятия особенностей моделей, свидетельствуют и многие другие его работы. В портрете немолодой М. Д. Дуниной (1799, Гос. Третьяковская галлерея) доминирует интенсивный красный цвет шали, сочетающийся со светло-коричневым платьем, хорошо оттеняющий смуглое решительное лицо женщины. Сам линейный ритм, в соответствии с содержанием портрета, становится сдержаннее и строже. Блистает переливами золотисто-

В. Боровиковский. Портрет А. Г. Гагариной и В. Г. Гагариной. 1802 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

изумрудных оттенков портрет Шидловской (1798, Гос. Третьяковская галлерея), изображенной в расцвете молодости и красоты. Более скромен по цвету портрет М. А. Орловой-Денисовой (1801, Гос. Третьяковская галлерея), некрасивой, хотя и привлекательной своей юностью, в лице которой, за всей томностью выражения, притаилась детская шаловливость.

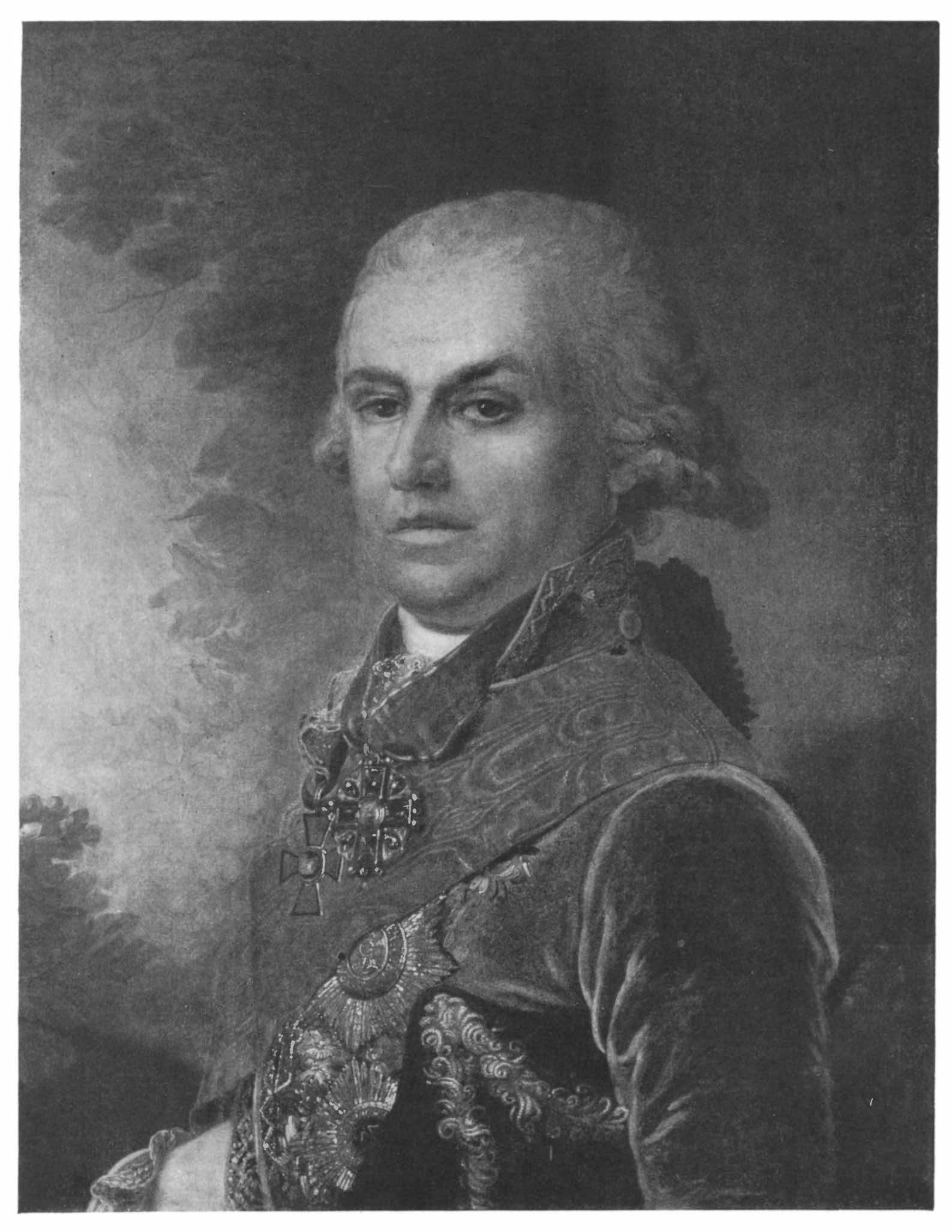
Может быть, вершиной живописного мастерства явился портрет сестер Гагариных (1802, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 119*), в котором Боровиковский разрабатывал тип парного, с бытовыми чертами изображения, столь характерный для эпохи. Серое одеяние черноглазой девушки справа, белое, какого-то светящегося голубоватого оттенка платье другой, сиренево-розовая шаль и красновато-коричневого цвета гитара образуют, в сочетании с зеленью фона,

исключительно богатую и мягкую красочную гамму. Живописно, с ощущением красоты форм человеческого тела написаны лица со смуглым теплым румянцем щек, обнаженные шеи девушек, рука одной из них, перебирающая струны. Расположенные на переднем плане в непринужденных позах, со склоненными головами, девичьи фигуры умело вписаны в квадрат холста, образуя свободный многообразный ритм линий и контуров.

Как уже говорилось, Боровиковский и раньше создавал парные портреты с жанровыми чертами. Однако, по сравнению с ранним изображением «Лизыньки и Дашеньки», в портрете Гагариных художник дает более широкую характеристику персонажам. Он не только с большой пластической выразительностью лепит крупные формы, отдельные детали костюмов, но связывает фигуры действием, бытовой ситуацией. Это включало в портретное изображение среду, каждодневную жизнь. И хотя последняя показывалась по-прежнему еще идиллично, ограниченная бытом дворянской усадьбы, все же введение жанровых элементов обогащало портрет. Впоследствии такой прием получит применение в ряде произведений художников XIX века. Хотя и с иным содержанием, этот тип изображения с привнесением жанрового действия найдет заметное развитие в творчестве Тропинина, отчасти Венецианова. У самого же Боровиковского близкие решения можно встретить в изображении сестер Куракиных (1802, местонахождение неизвестно), Лобановых-Ростовских (1806, Гос. Русский музей) и некоторых других.

Иную грань, но все того же, типичного для эпохи образа человека раскрывают мужские портреты Боровиковского. Настойчивый, несколько угрюмый Д. П. Трощинский, достигший высокого положения статс-секретаря Екатерины II благодаря личным способностям, привлек художника, по-видимому, не совсем заурядными свойствами своего ума и характера. В портрете Гос. Русского музея (1790-е годы; *стр. 121*) прекрасно охарактеризовано его несколько замкнутое, с твердым и даже упрямым выражением лицо. Посадка головы, выпрямленный корпус, мягко написанный серовато-оливковый с голубыми отсветами бархатный кафтан, увешанный сверкающими серебром орденами,— все сообщает внушительность его облику. Создавая этот портрет, Боровиковский, вероятно, вспоминал о нравственных, волевых качествах истинного государственного мужа, которых требовали от подобных деятелей передовые дворянские писатели[1]. Близкие черты

[1] Этот портрет, переданный в Русский музей из Эрмитажа, первоначально принадлежал другу Трощинского, хорошему знакомому и Боровиковского, доктору М. Я. Трахимовскому. Он был продан в Эрмитаж Н. А. Трахимовским в 1893 году (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 2262, д. 422, 1893 г., л. 1). На «Выставке картин русских художников XVIII — начала XIX в. из частных собраний г. Ленинграда», 1955 г., находился аналогичный портрет Трощинского, мастерски исполненный, но несколько более условный по цвету. Такой же портрет когда-то принадлежал родным Н. В. Гоголя, как известно поддерживавшим близкие отношения с Трощинским, и еще в начале XX в. хранился у сестры писателя — О. В. Головни (его воспроизведение см. в кн.: И. Хмельницкий. Гоголь на родине. Полтава, 1909, стр. 7). Очень возможно, что портрет из частного собрания Ленинграда и есть тот самый оригинал, который ранее был собственностью семьи знаменитого писателя.



В. Боровиковский. Портрет Д. П. Трощинского. 1790-е годы.

Гос. Русский музей.

присущи и портрету Ф. А. Голубцова из Краснодарского художественного музея им. А. В. Луначарского (*стр. 122*)[1].

В. Боровиковский. Портрет Ф. А. Голубцова.

Краснодарский художественный музей им. А. В. Луначарского.

Но особенно выделяется в художественном отношении портрет Ф. А. Боровского (1799, Гос. Русский музей; *цветная вклейка,*). Мужественный генерал, как бы овеянный славой суворовских походов[2], он изображен с решительным, смелым лицом, на фоне пылающей крепости и летящих на штурм войск. С большой реалистической выразительностью Боровиковский передал его несколько огрубевшее в брани лицо. Опирающиеся на трость руки и резко повернутая в противоположную сторону голова сообщают активность всему образу, предвосхищающую романтические портреты. Однако это движение сдержано волевым усилием: корпус тела остается спокойным; справа, как бы подчеркивая напряженность фигуры, развевается султан. Изысканная цветовая гамма портрета построена на сочетании немногих, но определенно звучащих цветов. Темно-синее пятно мундира с тусклым золотым шитьем кажется более интенсивным при сопоставлении с красной лентой и серым мехом. Краски приобретают особую сдержанную силу на сумрачном фоне догорающего зарева. Черты лица энергично вылеплены густыми мазками, голова словно окутана воздухом. Все это, помогая раскрыть характер Боровского, придает его фигуре почти романтическую выразительность.

Следует, однако, отметить, что в некоторых мужских портретах Боровиковского

[1] Подобный же портрет Ф. Голубцова (вероятно повторение) находится в Музее русского искусства в Киеве.

[2] Ф. А. Боровский упоминается в материалах, освещающих деятельность Суворова (см.: «А. Суворов. Документы», т. III, М., 1952).

В. Л. Боровиковский. Портрет Ф. А. Боровского. 1799 год.
Гос. Русский музей.

эта решительность, собранность становятся как бы непременными элементами характеристики образа. Энергичный поворот головы, руки, сжимающие какой-либо предмет, появляются во многих произведениях художника, производя впечатление несколько внешнего приема. Таков, например, П. А. Толстой (1798, собр. И. С. Зильберштейна), маловыразительное лицо которого тем не менее преисполнено многозначительности, или «Неизвестный» (1799, Гос. Русский музей), чей указующий жест руки и поворот головы не очень мотивированы. Вынужденный часто изображать людей, занимавших высокие посты, но не слишком заботившихся о своих гражданских добродетелях, Боровиковский передавал их с той значительной миной, которая была так в духе времени.

Особую группу составляют парадные портреты Боровиковского. Естественно, что именно в пору зрелости своего мастерства он смог создать выдающиеся образцы этих монументальных по своим формам произведений, содержание и многие особенности которых были тесно связаны со специфическими условиями развития художественной культуры XVIII века.

В 1799 году Боровиковскому, как уже упоминалось, было предложено написать для конференц-зала Академии художеств портрет Павла I «в далматике и порфире», т. е. со всеми знаками царского величия (1800, Гос. Русский музей). Отступающая в глубину колоннада, тяжелые складки занавеса и роскошной горностаевой мантии, ступени, ведущие к трону,— все это создает почти фантастическую по своей пышности обстановку, которой так жаждал этот мечтавший о славе император. Художник умело справился со всем сложным антуражем, с блестящими драгоценными тканями, отливающими розовыми, золотистыми и красными оттенками. На фоне этого великолепия не лишена выразительности и тщедушная фигура Павла, в особенности прекрасно вылепленное художником его лицо, сохраняющее черты человечности.

Но наиболее показателен для Боровиковского и вместе с тем для общего направления искусства того времени портрет А. Б. Куракина (ок. 1801, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 125*)[1]. По сравнению с ранними парадными портретами, Боровиковский внес в свое произведение больше сдержанности, какое-то неумолимое, строгое начало, согласовавшееся с самим духом времени. Благодушный и в то же время доходивший до наивности в своей барской спеси, заслужившей ему кличку «павлина», Куракин был изображен художником с большой серьезностью, весьма торжественно, что, впрочем, вытекало из самого смысла портрета, прославлявшего высокое сословное положение человека.

Боровиковский блестяще решил задачу монументального полотна, рассчитанного на обозрение издали, в обрамлении архитектуры. Представленная в рост фигура эффектно вырисовывается на фоне колонны и свисающего занавеса. Стоящий справа на постаменте бюст Павла должен намекать на близость санов-

[1] Как известно, фаворит Павла — Куракин, впавший в немилость в 1798 году, был снова вызван ко двору и обласкан императором перед самой смертью последнего. Это и дает основание к датировке портрета приблизительно 1801 годом.

ника к императору и в то же время усиливать доминирующий в портрете ритм отвесных линий. Перспектива с Михайловским замком, хотя и уводит взгляд зрителя в глубину, но не нарушает господства переднего плана, подчеркнутого раскинутой впереди мантией мальтийского ордена. Монументальное равновесие достигается как расположением предметов в пространстве, так и распределением красочных пятен. Цветовой строй картины определяется горячим золотом (парчевый кафтан), звучность которого повышается по контрасту с синей и красной орденскими лентами, украшающими одежду. Эти цвета находят отголосок в малиново-красной скатерти, темно-голубой обивке кресла и золотых кистях занавеса. Глухой зеленый оттенок последнего подготавливает к восприятию холодных нейтральных красок виднеющегося в дымке пейзажа. Боровиковский обнаружил здесь не проявлявшееся у него в такой степени раньше умение выразительно передавать конкретные предметы. Парча и бархат, холодный мрамор и золоченое дерево написаны им виртуозно, со всеми своеобразными особенностями их материала, с почти осязательной убедительностью. Но на фоне всего этого великолепия отчетливо выделяется фигура Куракина, его холеное барственное лицо со снисходительной улыбкой. Как большинство художников XVIII века, Боровиковский при создании репрезентативного портрета оставался предельно скупым в выражении личного отношения к модели. Он изобразил Куракина с невозмутимой, почти «бесстрастной» объективностью. Однако в этой кажущейся объективности и «бесстрастности» сказалось глубоко реалистическое чутье художника, позволившее ему в формах торжественного апологетического портрета запечатлеть с большой силой тип напыщенного важного вельможи. В этом отношении портрет является характернейшим произведением XVIII века. Одновременно он свидетельствует о широте творческих возможностей Боровиковского, которому были доступны не только интимные образы и лирические портреты, но и произведения большого, монументального плана.

Несмотря на подъем духовных сил, уже на рубеже нового столетия у художника иногда начинала проглядывать внутренняя неудовлетворенность. Питавшие его творчество высокие представления о человеческой личности, о ее гражданском долге часто не находили подтверждения в повседневной жизни. Благородные идеи передовых дворянских писателей подчас были слишком умозрительными и идеальными для того, чтобы рассеивать возникавшие душевные сомнения. Неослабевавший гнет сословного неравенства, казавшаяся несокрушимой феодально-крепостническая власть порождали в некоторых слоях общества, не видевших иных, достаточно радикальных путей, попытку разрешить социальные вопросы в сфере нравственной и религиозной. Это явление, характерное не для одной России, объясняло, в частности, воздействие на относительно широкий круг людей, включавший и отдельных передовых представителей общества, такого отрицательного и вместе с тем сложного течения, каким было масонство.

В. Боровиковский. Портрет А. Б. Куракина. Около 1801 года.

Гос. Третьяковская галлерея.

Боровиковский оказался связанным с масонами, вероятно, через Левицкого. Как уже говорилось, склонный в поздние годы своей жизни к глубокой религиозности, Левицкий был близок с розенкрейцерами, в том числе с А. Ф. Лабзиным, а также с Н. И. Новиковым. У нас нет никаких данных о принадлежности и Боровиковского к какой-либо из масонских лож. Скорее всего в эти годы, как, впрочем, и впоследствии, он стоял от них особняком. Сосредоточенный и немного замкнутый, он в себе самом, по-видимому, искал ответов на волновавшие его вопросы. Но ряд дружественных связей ведет его к среде этих лиц. Мыслями о духовном братстве людей, исканиями морального порядка проникнуты его письма. Свидетельством близости Боровиковского с некоторыми масонами служат и его портреты: Михаила Десницкого, епископа и духовного проповедника (бывшего розенкрейцером), хорошо известного Новикову, которого художник писал неоднократно; А. Ф. Лабзина, изображения которого существуют в нескольких вариантах; П. С. Рунича и других. Однако религиозные настроения в начале XIX века не затрагивали самого существа искусства мастера. Широко признанный в обществе как портретист, заваленный заказами, трудолюбивый и деятельный, Боровиковский в эти годы еще находил удовлетворение в творчестве, не отстранялся от интересов окружающей его жизни.

Всегда условно определение границ между тем или иным периодом в деятельности художника. И у Боровиковского уже в рассмотренных выше произведениях подчас появлялись черты, предвещавшие приближение нового этапа в его творчестве. Наоборот, в поздние годы своей жизни он иногда создавал портреты, по своим стилистическим признакам связанные с предшествующим этапом. Тем не менее развитие общественной жизни, новые идейные веяния оказывали влияние на искусство мастера, давая себя знать в некоторых изменениях внутреннего смысла и формальных особенностей его работ.

Под влиянием общественного подъема в первое десятилетие XIX века в портретах Боровиковского нарастают героические и классицистические черты. С другой стороны, в отдельных его работах замечается стремление к более простым, слегка овеянным романтическим духом образам, нарушающим в какой-то мере идеальные, нормативные представления о человеке.

Одним из наиболее показательных произведений этого времени является портрет А. И. Безбородко с дочерьми (1803, Гос. Русский музей; *стр. 127 и 129*). В образе матери, величественной и в то же время снисходительной и разумной женщины, окруженной детьми, бесспорно воплотились гражданственные идеи времени представления о высоком, «священнейшем» значении брака и семьи. Выявлению этого содержания подчинены все изобразительные средства. Обращает на себя внимание строгость текучих линий в портрете, благородная размеренность их ритма. Представленные поколенно фигуры размещены на почти плоском фоне. Большая картина в тяжелой раме (пейзаж классического типа) замыкает глубину, создавая лишь иллюзорное пространство, необходимое для выделения объема головы центральной фигуры. Занавес, подчеркивающий передний план, оконча-

В. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с дочерьми. 1803 год.
Гос. Русский музей.

тельно уничтожает в изображении черты интимности и жанровости, внося в композицию торжественные ноты. Вырисовываясь на темном фоне обобщенными объемами, фигуры трех женщин связаны друг с другом направлением жестов и движением голов. При всей классической четкости построения, какой, однако, жизненности исполнены характеристики людей! В формах отсутствует всякая отвлеченность и сухость. Наиболее удачна фигура матери. Ее горделиво откинутая голова окутана воздухом и потому лишена жесткости очертаний. Легкими свободными мазками-лессировками художник мастерски передает увядающую кожу на полном лице, достигая редкого в его искусстве впечатления телесности. Лицо женщины кажется по-настоящему реалистически выразительным. Краски Боровиковского, накладываемые сейчас более пастозно, утрачивают свою прежнюю прозрачность и переливчатость. Но художник достигает единства в сочетании глубоких и определенных тонов: темно-зеленого, желтовато-коричневого, вишневого, тусклого золотого и бирюзово-белого. Цвета эти лучше согласуются с монументальной строгостью образов. В последних ощущается нечто возвышенное и героическое, отвечавшее «разумному», идеальному представлению о человеке, которое вдохновляло дворянских деятелей той эпохи. В этом отношении произведение Боровиковского находит себе аналогию в некоторых портретных созданиях Ж. Л. Давида (вспомним, например, его «Трех гентских дам» — 1810-х годов или «Гражданина Жерара с детьми» — ок. 1791 г.), хотя активный революционный дух утверждавшегося в жизни буржуазного человека и обусловливал там иные, по сравнению с русским портретом, черты. В произведениях Давида сделан более решительный шаг к реалистической характеристике человека уже в духе XIX века, но в этой характеристике появляется и какая-то суховатость, трезвость. Образы Боровиковского более условны, но они подкупают своей возвышенностью.

Классически строгое начало полностью господствует в портретах художника на рубеже 1800—1810-х годов: неизвестной (г-жи де Сталь?), М. И. Долгорукой (оба в Гос. Третьяковской галлерее) и некоторых других. В портрете неизвестной (*стр. 130*) образ женщины приобретает суровую и мужественную силу. Фигура, заполняющая почти все пространство холста, кажется монолитной; впечатление это усиливается и энергичным поворотом головы в сторону. Округлые формы получают скульптурную четкость. Резкая светотень, моделирующая объем, ослабляет звучность и чистоту красок; локальные цвета становятся сдержанными и скупыми. Все же в колористическом отношении портрет еще обладает большой выразительностью: голубовато-зеленое, какого-то сумрачного оттенка платье и пестрая, в коричневых и бледно-розовых полосах шаль в сочетании с глухим оливковым фоном создают красивую гамму красок.

Чеканным силуэтом вырисовывается на совершенно гладком фоне фигура М. И. Долгорукой (*стр. 131*). Обтекающая тело линия придает формам упругость. Слегка склоненная голова на высокой, словно выточенной шее, улыбка на лице женщины, вся спокойная фигура исполнены горделивости и достоинства. Несмотря

В. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с дочерьми. Фрагмент.

В. Боровиковский. Портрет неизвестной (г-жи де Сталь?). Начало 1810-х годов.
Гос. Третьяковская галлерея.

на некоторую резкость красочных сочетаний, и этот портрет еще отмечен несомненными художественными достоинствами.

В годы, когда создавались рассмотренные портреты, Боровиковский участвовал в одном из крупных начинаний эпохи, воспринимавшихся как большое общественное событие, — в создании грандиозного Казанского собора, который, по отзыву современника, должен был обратить «внимание целой Европы на русских гениев-художников»[1].

В оформлении собора были заняты почти все ведущие живописцы и скульпторы того времени. Боровиковским было выполнено 10 икон: «Благовещения» и евангелистов для царских врат главного иконостаса, Константина и Елены, Антония и Феодосия и великомученицы Екатерины — для второго и третьего иконостасов. Работа была начата еще в 1804 году, но наиболее интенсивно протекала в 1808—1809 годах и завершилась только около 1812 года[2].

Из всех живописных произведений, может быть, именно иконы Боровиковского по манере исполнения более всего соответствовали характеру и на-

[1] А. Писарев. Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и прозе, ч. II. СПб., 1807, стр. 293.

[2] Как свидетельствуют архивные материалы, эскизы икон для Казанского собора рассматривались в собрании Академии художеств 8 октября 1804 года. Закончены же иконы в основном были к концу 1809 года. В феврале от художников брали расписки в том, что образа будут изготовлены точно к 1 ноября 1809 года (ЦГИАЛ, ф. 817, оп. 1, д. 607, 1807 г., л. 127). Однако еще в апреле 1810 года живописцы брали свои работы обратно для исправления (там же, д. 801, 1810 г., л. 40). 3 ноября 1811 года, по случаю окончания строительства церкви, Боровиковский получил в вознаграждение бриллиантовый перстень. Интересен рапорт А. Воронихина от 10 февраля 1812 года, свидетельствующий о недовольстве Боровиковского назначенной за его труды незначительной суммой и вместе с тем устанавливающий время окончательного завершения им работ. «Императорской Академии художеств советник г-н Боровиковский, — пишет Воронихин, — образа для церкви Казанской Богородицы окончил в свое время, доставил, а ныне просит, чтоб благоволено было кому следует приказать за оные следуемые ему остальные деньги, коих причитается по расчету его 800 рублей выдать, ибо он, г-н Боровиковский, образы для царских дверей Главного иконостаса за

значению постройки. Близкие по своим стилистическим приемам к портретам художника начала 1800-х годов, они проникнуты светским духом, отличаются торжественностью образов и нарядностью колорита. Его св. Екатерина с плавными изящными линиями торса и светлыми красками роскошной, унизанной жемчугом одежды производит величественное впечатление. В евангелистах Боровиковского при некоторой условности выражения лиц ощущаются демократические нотки, черты простой натуры, использованной художником.

В. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. Начало 1810-х годов.

Гос. Третьяковская галлерея.

Со строителем Казанского собора А. Воронихиным Боровиковский был, по-видимому, знаком давно, еще с начала 90-х годов XVIII столетия. Хорошо был известен Боровиковский и А. С. Строганову, президенту Академии художеств, официально возглавлявшему строительные работы. Не менее прочные отношения существовали у Боровиковского с А. Ф. Бестужевым. Выдающийся общественный деятель, многими нитями связанный с Вольным обществом словесности, наук и художеств, Бестужев еще в 1798 году издавал, совместно с И. Пниным, «Санкт-Петербургский журнал», а в рассматриваемую эпоху был ближайшим помощником Строганова по Академии художеств. Боровиковский часто посещал его дом. Это общение со средой проссвещенных леберальных деятелей и создавало вокруг художника ту идейную атмосферу, которая нашла отражение в его творчестве.

назначенную тогда цену 1500 взять был не согласен, а соглашается принять на свою обязанность помянутые работы только с тем, чтоб прибавить ему еще 300 рублей, т. е. на каждый образ по 50. О чем сим почтеннейше Императорской Академии художеств представляя, свидетельствую, что ему г-ну Боровиковскому вышеупомянутую сумму прибавить и все деньги причитающиеся выдать можно» (там же, д. 289, 1804 г., л. 71).

Сохранился портрет А. Ф. Бестужева (Кировский областной художественный музей им. А. М. Горького; *стр. 133*), исполненный Боровиковским в 1806 году[1]. Особенным благородством дышит его лицо, одухотворенное мыслью, прекрасно вылепленное художником; полна достоинства осанка. Старший сын А. Ф. Бестужева, декабрист Николай Бестужев, в одном из поздних писем (уже из Сибири) вспоминает и о портрете своей матери, Прасковьи Михайловны, который в его присутствии создавал Боровиковский[2]. По всем данным он возник в те же годы.

Из других произведений этого времени необходимо отметить следующие портреты: Г. Г. Кушелева с семьей (несколько напоминает портрет Безбородко с дочерьми, Новгородский историко-художественный музей), Монычаровой (Гос. Третьяковская галлерея), по своему стилю близкий к предполагаемому портрету г-жи де Сталь, А. А. Долгорукого (1811, Гос. Третьяковская галлерея), сподвижника Кутузова Д. С. Дохтурова (1811, миниатюра, Гос. Исторический музей), несколько портретов Г. С. Волконского и его семьи. По поручению последнего, в период между 1808—1812 годами Боровиковским была исполнена серия исторических портретов русских царей[3].

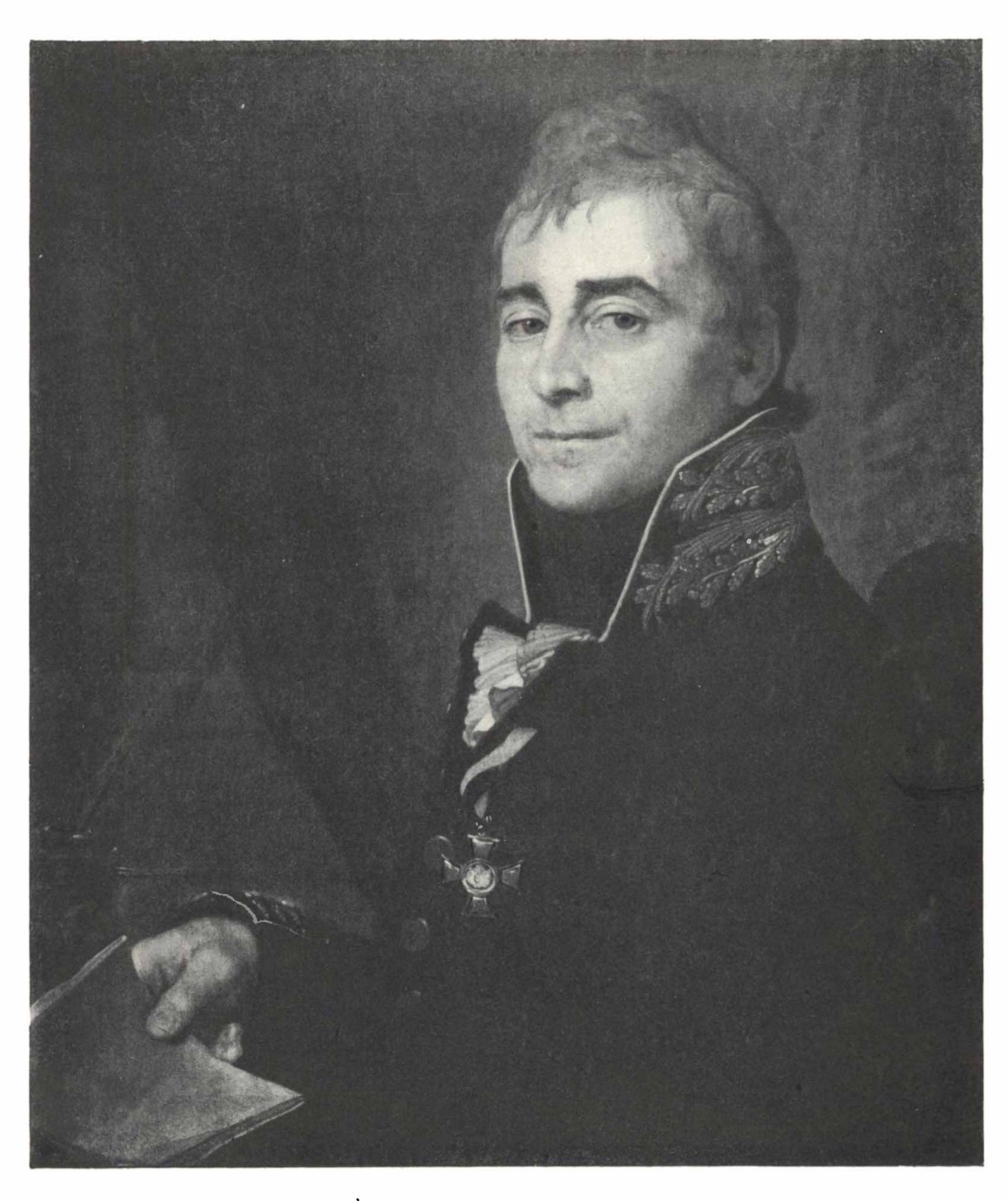
Надо думать, что в 1800-е годы возникла и бытовая картина Боровиковского — изображение зимы в виде крестьянина, греющего руки у огня (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 135*). Известной демократичностью образа, передачей «грубой» натуры — подслеповатого согбенного старика с жилистыми корявыми руками — эта работа стоит несколько особняком в творчестве художника, обнаруживая некоторую близость лишь к евангелистам Казанского собора (их напоминает, в частности, манера живописи: свободные резкие мазки, подчерки-

[1] Этот портрет был приобретен как портрет А. Ф. Бестужева в Москве в 1925 году. Возраст изображенного, а также орден св. Анны III степени, который Бестужев получил в 1797 году, подтверждают, что в портрете представлено именно это лицо.

[2] И. Зильберштейн. Николай Бестужев и его живописное наследие.— «Литературное наследство». т. 60, кн. II. М., 1956, стр. 21.

[3] История заказа этих портретов была освещена в литературе не точно. Находящиеся в архиве Гос. Русского музея два письма Боровиковского, касающиеся данного дела, адресованы не Г. А. Барятинскому, как считалось раньше, а Г. С. Волконскому. Об этом свидетельствуют указания в самих письмах (например, упоминание Оренбурга как места жительства адресата, где в то время действительно находился Г. С. Волконский; сообщение, что портреты представлены «любезнейшей дочери вашей Софии Григорьевне княгине Волконской» и т. д.). Это подтверждается и материалами «Архива декабриста С. Г. Волконского», т. I. Пг., 1918, где мы находим не только подробности этого дела, но и некоторые дополнительные сведения о работах художника.

Г. С. Волконский — исполнительный боевой генерал, некогда заслуживший расположение Суворова, был в 1803—1816 годах военным губернатором Оренбургского края. Боровиковского он знал, по-видимому, давно. Интересно, что в своих письмах к дочери он именует его «моим приятелем артистом Барыковским» и дружески кланяется ему. Этому-то «Барыковскому» он еще в 1808 году, по просьбе жившего в Уфе «богача» Е. Ф. Демидова, и заказал шесть портретов русских царей: Петра I и его ближайших преемников. Портреты, включая два портрета (Александра I и Марии Федоровны) для самого Волконского, были окончены Боровиковским в конце 1812 года. О судьбе этих портретов в настоящее время ничего неизвестно. Интересно, что в 1827 году в списках картин, передававшихся из Зимнего дворца (из кабинета Александра I) в Академию наук, значился портрет Петра I «в мундире и шлеме» Боровиковского (ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 3/837, д. 1, 1827 г., л. 2). Портрет Петра I, датированный 1815 годом, находится в Саратовском гос. художественном музее им. А. Н. Радищева. Там же хранится портрет Г. С. Волконского. Другой портрет Г С. Волконского — в Музее русского искусства в Киеве.



В. Боровиковский. Портрет А. Ф. Бестужева. 1806 год.

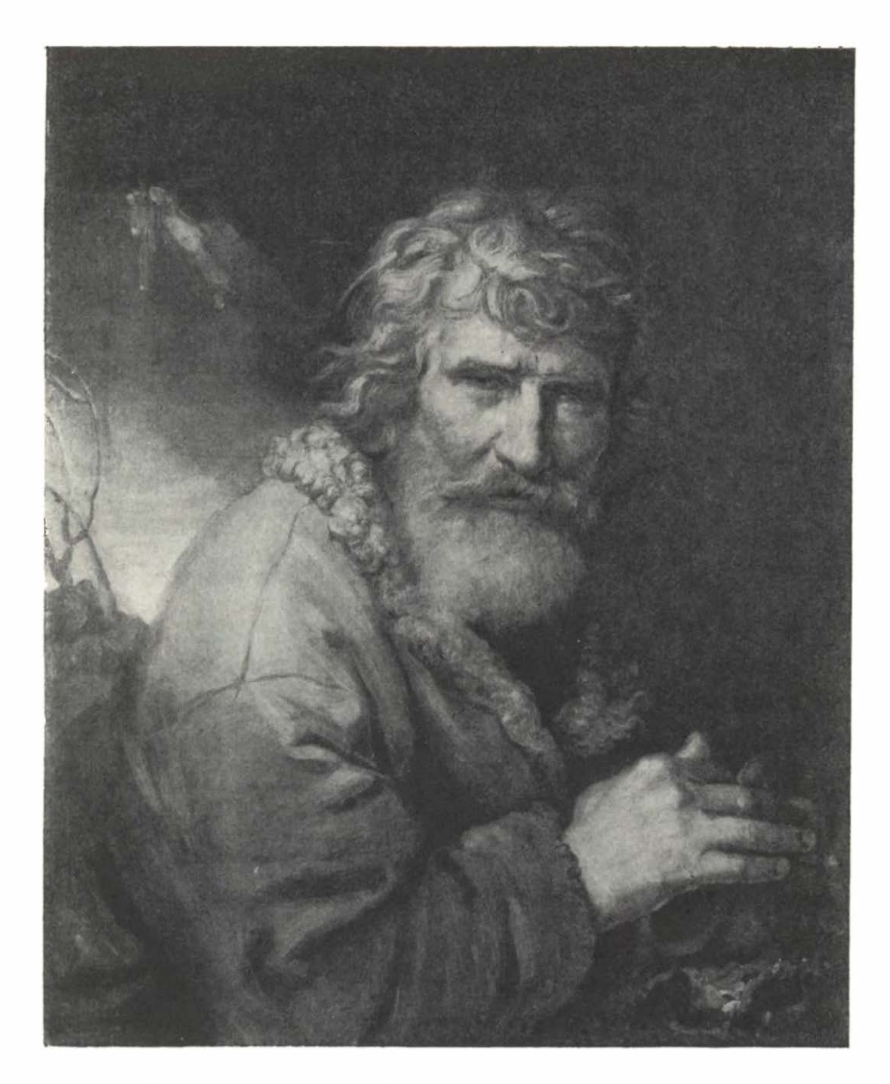
Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького.

вающие характерные особенности формы). Однако, несмотря на «реальный» характер изображения, особенно заметный при сравнении с ранним, еще вполне идеализированным крестьянским образом Христиньи, следует подчеркнуть, что художник и здесь был далек от непосредственного воспроизведения «простой» натуры. Последняя служила ему лишь средством для выражения аллегорического замысла, воплощавшего некое отвлеченное понятие. Поэтому при всей характерности образа в изображении сохраняются черты условности: фон в виде ледяного грота кажется неопределенным, в самой фигуре есть некоторый отпечаток традиционности.

Известное влияние на создание этого произведения могли оказать литературные, а также некоторые художественные источники. В 1807 году вышла уже упоминавшаяся выше книга А. Писарева «Предметы для художников...». Рекомендуя в ней разнообразные, достойные живописцев сюжеты, автор, между прочим, обращал их внимание на описание зимы в одной из од Державина. Однако он считал, что в живописи многогранный поэтический образ можно выразить лишь посредством «иносначительных» картин, запечатлевающих одно какое-нибудь «мгновение или действие зимы»; выделив в описании ряд моментов, он советовал под конец не забыть «и нимф среди камышей», и сатиров, собравшихся вокруг огня «согревать руки». Близкие к картине Боровиковского мотивы можно найти в изобразительном искусстве; так, например, в те годы была широко известна статуя Жирардона «Зима», изображающая сурового, нахмуренного старика; подобные сюжеты встречаются и в голландской живописи (в собрании А. С. Строганова, в частности, была картина Г. Гонтгорста «Старик и старуха, греющие руки над жаровней»). Интересно, что в одном из стихотворений А. Х. Востокова (1799, «Зима»), посвященном художнику И. А. Иванову[1], также воплощался образ зимы, ассоциируемой автором с представлением о человеческой старости. Таким образом, сама тема картины Боровиковского была в то время достаточно распространенной. Однако легко заметить, что художник не следовал точно какому-либо из названных произведений. Он создал свой образ, проникнутый бесспорно искренним чувством. В его «Старике, греющем руки у огня», возможно, отразились и какие-то личные переживания художника, его раздумья о надвигающейся старости. Как бы то ни было, в произведении, пусть и с аллегорическим смыслом, была до известной степени правдиво запечатлена фигура престарелого крестьянина. От этой картины тянутся нити к изображениям крестьян у Венецианова — ученика Боровиковского, хотя у Венецианова крестьянские образы, освобожденные от черт аллегоризма, приобретут уже вполне реалистический характер.

Наряду с произведениями, отмеченными сильными элементами классицизма, у Боровиковского, как уже говорилось, развивалась и другая линия в портрете.

[1] Небесполезно отметить, что Боровиковский хорошо знал И. А. Иванова, тесно связанного в своей деятельности с Львовым и Державиным.



В. Боровиковский. Старик, греющий руки у огня («Зима»). 1800-е годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

В его изображении П. Н. Дубовицкого (1804, Гос. Третьяковская галлерея), человек представлен с большой сдержанностью, без многозначительных атрибутов и подчеркнутой позы. Как бы отрешаясь от мыслей об обязанностях и сословном долге человека, художник воспринимает последнего более непосредственно, таким, каков он есть. Придвинутое к переднему плану и освещенное рассеянным светом лицо Дубовицкого теряет четко выраженную объемность; более плоским, живописным пятном рисуется на пейзажном фоне и вся фигура. Немногие спокойные цвета: коричневатый сюртук, белый шейный платок и сероватого оттенка зелень — определяют красочную гамму портрета. Боровиковский приближается здесь к той простоте в изображении человека, которая, появившись уже в работах некоторых его современников, вроде С. С. Щукина,

по-настоящему будет развита в искусстве портретистов более молодого поколения.

Романтические нотки, близкие ранним венециановским портретам, дают о себе знать в изображении М. М. Трахимовского (1802, Гос. Русский музей; *стр. 137*). Чувственные губы, полураскрытые в неопределенной улыбке, что-то мимолетное в выражении лица, мерцание золотого шитья мундира, фон со смутными очертаниями зелени, напоминающей скорее густое облако — порождают по-новому эмоциональный образ. Правда, характеристика человека в этом портрете поверхностна, в оттенках холодного синевато-лилового цвета чувствуется какая-то слащавость. Тем не менее эта работа уже определенно свидетельствует о влиянии романтических вкусов на творчество художника.

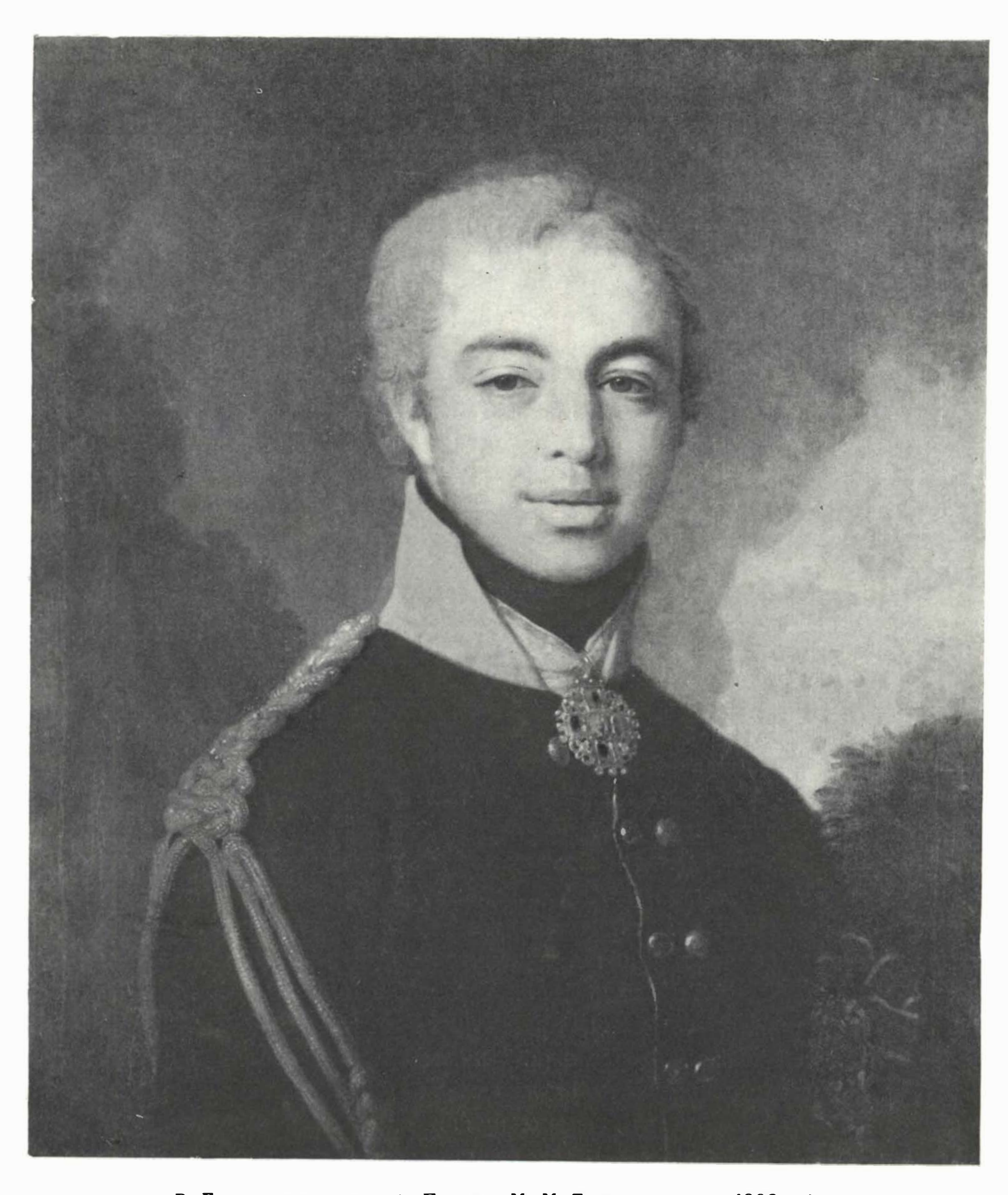
Предельной простотой и в то же время жесткостью характеристики поражает портрет дворецкого (Гос. Третьяковская галлерея)[1], предвосхищающий позднюю манеру мастера.

1800-е годы были периодом последнего творческого подъема Боровиковского. Гнетущая атмосфера правительственной реакции, наступившей после Отечественной войны 1812 года, утрата прежних надежд на возможность социальных преобразований путем открытой гражданской деятельности вызвали отход ряда либерально настроенных деятелей от активной жизни, широкое распространение в некоторых кругах религиозных и мистических настроений. И хотя именно в эти годы складывалось революционное сознание декабристов, Боровиковский, тесно связанный в своем искусстве с предшествующим этапом общественного развития, не в состоянии был подняться до воплощения новых положительных идей.

Склонный к самоуглублению и душевным колебаниям, художник искал выхода из охвативших его сомнений в сосредоточенной религиозности. Около 1819 года он сблизился с «Духовным союзом» Е. Ф. Татариновой — одной из наиболее темных и реакционных мистических сект. Но характерно, что искренний и глубоко правдивый художник быстро ощутил лицемерие и внутреннюю опустошенность окружавших его людей. «Все мне кажутся чужды..., — писал он в своем дневнике, — одно высокомерие, гордость и презрение»[2]. В свою очередь, Татаринова, не желавшая, видимо, терять нужного ей «брата» пыталась

[1] В каталогах Гос. Третьяковской галлереи и во всех работах о Боровиковском этот портрет значился как изображение «Дворецкого в имении Трощинского». Между тем художник А. Горавский при продаже этого портрета Третьякову дает другие сведения об изображенном лице, одновременно сообщая интересные данные и о самом портрете. «Находящийся у вас [портрет],— пишет он,— есть оригинальный с натуры удачный портрет работы Боровиковского», изображающий «тип доморощенного (из крепостных) дворецкого, управляющего воротилы и старожилы в селе Краснопольце графа Кушелева-Безбородко, отца этого самого графа Кушелева-Безбородко, которого сын пожертвовал всю свою галлерею в Академию художеств... Боровиковский был приглашен в село Краснополец еще отцом графом для исполнения иконостаса в домашней церкви и довольно долго жил там в отсутствии графа хозяина, под попечением и хлебосольством управляющего... и в знак благодарности написал его портрет; а я приобрел от дальних наследников старожила в обмен на свою работу» (Архив Гос. Третьяковской галлереи, 1/1222).

[2] Запись от 14 сентября 1819 года. Цит. по кн.: П. Бартенев. Девятнадцатый век. М., 1872, стр. 218.



В. Боровиковский. Портрет М. М. Трахимовского. 1802 год.

Гос. Русский музей.

увещевать его; в одном из писем она уговаривала его «менее гневаться и со всеми примириться»[1]. Однако художник так и не смог до конца порвать с этой средой. Его записи в дневнике свидетельствуют о горестной растерянности и глубоком душевном надломе.

В эти годы Боровиковский много занимался религиозной живописью. Около 1815 года им был расписан иконостас Покровского храма в селе Романовке Черниговской губернии[2]. Образы святых в этих иконах уже несли на себе мистический отпечаток. Выспренностью выражения, холодным резким колоритом отличаются и образа, исполнявшиеся художником почти перед самой его смертью для церкви Смоленского кладбища (Гос. Русский музей).

И все же, несмотря на угасание творческих сил, Боровиковский и в этот период смог создать отдельные значительные произведения.

Портрет Д. П. Трощинского (1819, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 139*) показателен темным колоритом, построенным на сочетании близких по своему звучанию оливковых и черных цветов; жестким стал и рисунок. Однако фигура Трощинского, его характерная голова со старчески упрямым лицом, узловатые цепкие пальцы рук полны выразительности. В человеческом образе исчезает прежняя поэтичность. Слишком педантично и внимательно художник выписывает морщины на лице, прорисовывает детали костюма. В изображении человека появляется большая конкретность, но наряду с этим, и известная прозаичность. Композиция портрета по-прежнему отличается тщательной продуманностью. Статуя Фемиды слева, письменные принадлежности и книга законов на столике указывают на занятия и неподкупную совесть государственного деятеля. Висящая в глубине картина подчеркивает заднюю плоскость. Но предметы обстановки не имеют только иносказательного и композиционного смысла. Переданные с гораздо большей, чем раньше, подробностью, они приобретают самостоятельное значение бытовых вещей.

Еще сильнее эти черты сказываются в портрете Е. В. Родзянко (1821, Гос. художественный музей БССР, Минск; *стр. 140*). Портрет поражает крепостью рисунка, удивительной для старческих рук. Тем не менее формы человеческого тела, переданные слишком дробно, утрачивают свою пластическую красоту, хотя им и нельзя отказать в индивидуальной характерности. Сама фигура женщины, несмотря на строгость ее позы, производит впечатление несколько будничной; сухость появляется и в трактовке лица. Дух обыденности вносят в портрет также тщательно написанные предметы: бокал с водой и кисточкой на столе, полотно с наброском детской фигуры, виднеющаяся слева спинка дивана, украшенная бронзовым рельефом, большая картина на стене. Размещенные в разных планах, отчетливо обозримые, эти вещи образуют некоторое пространство вокруг

[1] Н. Дубровин. Наши мистики-сектанты.— «Русская старина», 1895, декабрь, стр. 58.

[2] Ф. Горностаев. Иконостас кисти В. Л. Боровиковского.— «Труды XIV археологического съезда в Чернигове. 1908», т. II. М., 1911. См. также: D. Roche. Vladimir Loukitch Borovikovski.— «Gazette des beaux arts», t. 36, 1906.

В. Боровиковский. Портрет Д. П. Трощинского. 1819 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

В. Боровиковский. Портрет Е. В. Родзянко. 1821 год.

Гос. художественный музей БССР. Минск.

фигуры. И хотя подобраны они и произвольно, но уже создают ощущение интерьера, бытовой среды. Боровиковский подходил здесь к тому особому типу изображения человека в домашней обстановке, в реальной среде, который привлекал в это время художников нового поколения.

Творчество Боровиковского сыграло большую роль в развитии портретной живописи. Начавшееся в его портретах выявление лирического, эмоционального начала, вызванное влиянием идей сентиментализма и осуществлявшееся в его пределах, стремление художника приблизиться к пониманию природы человеческих чувств — подготавливали почву для исканий портретистов XIX века. Художник большое внимание уделял интимно камерным формам портрета, охотно вводил в свои изображения жанровые мотивы, показывал человека в окружении природы. Будучи обусловлено общими поисками «естественности» и «простоты» в искусстве, проходившими через всю художественную культуру второй половины XVIII века, портретное творчество Боровиковского являлось закономерным этапом на пути становления этих идей. Тем самым определяется его место в живописи данной эпохи, важными вехами в развитии которой было творчество Рокотова и Левицкого. Вместе с тем, веря в «естественную» склонность человека к «чувствительности», к сердечной отзывчивости, Боровиковский связывал эти свойства с нравственным долгом, гражданскими обязанностями людей, что вплотную подводило его к классицизму. Элементы классицизма и нарастали в его работах по мере развития искусства художника и движения самой общественной жизни. В зрелых произведениях Боровиковского черты задушевности и сенти-

ментальной чувствительности сочетались с возвышенностью образа, с нормативностью художественного языка. В идеале человека, вдохновлявшем Боровиковского, было еще немало условного, объяснявшегося прежде всего тем, что в самом понимании моральной и общественной ценности личности не до конца порывалась связь с сословными представлениями. Тем не менее, воплотив с большой цельностью и художественной силой положительный идеал человека, рисовавшийся передовым дворянским деятелям, Боровиковский смог отразить в своем искусстве существенные стороны русской культуры того времени.

В некоторых его произведениях начала XIX века появлялись черты, предвещавшие становление в обществе нового круга понятий и идей. В них нашли выражение преромантические настроения, характерные для русской культуры рубежа XVIII и XIX веков. В немногих поздних работах художник подходил к пониманию задач, решавшихся молодым поколением портретистов. Однако, хотя и свидетельствовавшие о непрекращающемся развитии его искусства, эти портреты в целом оставались связанными со старой эстетической системой и не обладали художественной цельностью, присущей прежним работам мастера.

Лучшие произведения Боровиковского относятся к концу XVIII и началу XIX века. Благородство и значительность его образов, высокое мастерство в воплощении творческого замысла обеспечивают его портретам выдающееся место в русской живописи.

Явившись одним из ярких создателей портретного стиля конца XVIII — начала XIX века, Боровиковский не мог не оказать влияния на некоторых современных ему художников. Действительно, многие портретисты развивались под воздействием его искусства, работая в близкой художнику манере.

В портретах А. О. Жданова (1775—1811?)[1] можно увидеть аналогичную приемам Боровиковского постановку фигур, несколько выпрямленных и выражающих достоинство, слегка повернутые в сторону головы (портреты И. Е. Ферзен, 1795[2], неизвестной, 1825[3], Гос. Русский музей). Напоминают Боровиковского и фоны: в портрете Ферзен — занавес с колонной и открывающееся слева пространство с группой всадников; в изображении неизвестной — пейзаж, хотя и приобретающий слегка романтические черты. Однако позы людей в портретах Жданова принужденны, сами образы лишены поэтичности. Грубо положенные краски и, в особенности, приблизительный рисунок говорят о примитивности его работ. Этот художник был несомненно лично знаком с Боровиковским, так

[1] Он учился в Академии художеств на иждивении Бецкого с 1791 года; в 1794 году получил первую золотую медаль за картину «Александр Великий уступает живописцу Апеллесу любовницу свою Компасму». В том же году был выпущен из Академии с аттестатом первой степени.

[2] Вел. кн. Николай Михайлович. Русские портреты XVIII и XIX столетий, т. IV. СПб., 1908, табл. 37.

[3] Впрочем, последний портрет, если дата смерти А. Жданова верна, написан каким-то другим художником.

как совместно с ним участвовал в выполнении заказа на царские портреты для Департамента уделов[1].

Близкими по своему характеру к Боровиковскому были и произведения В. Истомина (? — после 1801 г.). Его портреты неизвестного и неизвестной (1799, Гос. Третьяковская галлерея) относительно тоньше, чем у Жданова, по цвету и выдержаны в типичной холодной гамме синевато-серых тонов. Обычны для этого художника пейзажные фоны. Но и его портреты отличаются маловыразительным и сухим рисунком. Несомненно, в духе Боровиковского написаны также Ф. И. Яненко два небольших портрета А. А. и Д. П. Бутурлиных[2].

Большее значение имело творчество Боровиковского для его прямых учеников. К сожалению, нам очень немногое известно о педагогической деятельности художника. Можно лишь полагать, что в 1800-х годах у него воспитывались А. Г. Венецианов и И. В. Бугаевский-Благодарный. В 1817 году, как сообщает сам художник, у него жило трое учеников[3]. Мы можем составить себе лишь приблизительное представление о том, как занимался Боровиковский с учениками. Брошенное вскользь замечание Венецианова о том, какую роль сыграл учитель в изучении им рисунка, несколько копий с эрмитажных картин, выполненных Венециановым, если и не под непосредственным руководством наставника, то по его указанию, наконец, копия самого Боровиковского с картины Корреджо «Мадонна с младенцем и ангелом», созданная, вероятно, в период занятий в Эрмитаже с учеником,— вот, пожалуй, и все, что можно сказать об этом предмете. Но лучшим доказательством преемственной связи искусства Боровиковского с исканиями нового поколения художников служит само творчество Венецианова, при всем своем новаторстве развивавшее многие элементы, уже заложенные в произведениях учителя.

Не менее важным было и нравственное влияние личности Боровиковского на своих учеников. Вскоре после его смерти[4] Венецианов писал: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил дни свои, перестал украшать Россию своими произведениями и терзать завистников его чистой, истинной славы. Ученые художники его не любили, для того, что не имели его дара, показывали его недостатки и марали его достоинства. Я буду писать его биографию»[5]. В этих прочувствованных словах, написанных Венециановым в разгар борьбы с представителями официального академизма, проявилась духовная близость ученика к учителю.

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 66, 1798 г., л. 5. Жданов писал портрет вел. кн. Николая Павловича в конногвардейском мундире.

[2] По семейному преданию, они являлись копиями портретов работы Боровиковского (см.: А. Архангельская. Указ. соч., стр. 29). О последних двух портретистах см. также в настоящем томе, в разделе «С. С. Щукин и портретисты 1790-х годов».

[3] Это письмо (от 25 октября 1817 года), оставшееся неопубликованным В. Горленко, хранилось в собрании ныне покойного И. Э. Грабаря, который любезно предоставил мне возможность ознакомиться с ним, как и с оригиналами остальных писем Боровиковского к родным.— *Т. А.*

[4] Боровиковский умер в Петербурге 6 апреля 1825 года.

[5] «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников». М.— Л., 1931, стр. 161.

С. С. ЩУКИН И ПОРТРЕТИСТЫ 1790-х ГОДОВ

А. Н. Савинов

Творчество В. Л. Боровиковского, казалось, воплотило в себе все наиболее типичное в портретной живописи конца XVIII столетия и надолго определило представления о ней. Рядом с Боровиковским потускнели и даже словно исчезли другие портретисты 1790-х годов; только С. С. Щукин вспоминался иногда как автор портрета Павла I. Но как раз различие пленительных произведений Боровиковского и сурово-простого портрета Щукина указывает на чрезвычайно широкий диапазон творческих исканий русских портретистов конца века. Действительно, в последнее время, когда было выявлено много ранее не известных работ и незаслуженно преданных забвению имен,— история портретной живописи 1790-х годов стала более содержательной. И если сейчас еще не все в ней выступает с достаточной отчетливостью, то основные контуры искусства этого интереснейшего десятилетия уже обрисовались, позволяя определить его значение как одного из важных периодов в развитии русского портрета. В 1790-х годах формировались явления, решительно и в то же время как бы неожиданно расцветшие несколькими годами позднее, в начале XIX века.

Неуклонный подъем национальной культуры, возраставшее самосознание прогрессивных сил страны — все стимулировало искания русских художников конца XVIII века и наполняло эти искания богатым жизненным содержанием. Они вырастали на основе замечательных достижений русской портретной живописи предшествующих лет — живописи А. П. Антропова, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого.

Во второй половине 80-х годов стали работать живописцы, которые в скором времени составили ядро творческих сил конца столетия. Первым и наиболее крупным среди них был Щукин.

Степан Семенович Щукин (1758—1828) был направлен в Академию художеств из петербургского Воспитательного дома в 1776 году. В 1780 году он

получил большую серебряную медаль за рисунки с натуры. Портретной живописью он занимался под руководством Д. Г. Левицкого. В 1781 году Щукину была дана программа: «Представить портреты в картине две фигуры с руками поясные, учительницу с воспитанницею, в приличном их одеянии и упражнении» [1]. Участвовавшие вместе с ним в конкурсе М. Ануфриев, М. Мищенков, А. Федотов и А. Давыдов ничем себя впоследствии не зарекомендовали, да и на конкурсе не отличились; только один Щукин получил в 1782 году право на заграничную поездку, аттестат первой степени и шпагу. Он уехал совершенствоваться в Париж и там занимался у Ж. Б. Сюве — талантливого мастера, далекого от манерности многих своих современников, настойчиво призывавшего изучать натуру.

Пребывание в Париже в середине 80-х годов позволило Щукину ознакомиться с замечательными достижениями французской портретной живописи второй половины XVIII столетия. Смелые реалистические искания уже получили яркое выражение в портретных произведениях Ж. Б. Шардена и Ж. Б. Перроно; в 80-х годах несколько остро-психологических портретов выполнил Ж. З. Дюплесси; к тем же годам относятся портреты Ж. Л. Давида, всего лишь несколько лет спустя ставшего создателем выдающихся произведений французского революционного классицизма.

По возвращении Щукина на родину в 1786 году Академия поручила ему «написать портрет с господина адъюнкт-ректора Ю. М. Фельтена», за который он был затем признан «назначенным». В 1788 году Щукин занял место Левицкого как преподавателя в классе портретной живописи.

Портрет Ю. М. Фельтена (Гос. Русский музей) еще не позволяет увидеть в Щукине сильную индивидуальность, хотя он исполнен в уверенной манере. Трудно назвать другие произведения Щукина, близкие по времени к этому портрету. Возможно, что педагогические и административные обязанности в Академии мешали раскрытию его дарования: вплоть до конца 90-х годов он не создал произведений, которые могли бы обратить на него особое внимание. Его наиболее значительной работой, весьма характерной для новых течений в русской портретной живописи конца столетия, стал портрет Павла I в рост, принесший известность художнику и понравившийся самому Павлу; в июле 1797 года Щукин за этот портрет был признан академиком. Он несколько раз повторял портрет, копировать же его было велено только с согласия автора (последний наблюдал за исполнением копий, а в 1799 году «за поправку тех портретов», написанных П. Ремезовым и Н. Небогатовым, получил по 50 рублей за каждый).

Портрет Павла I производит особое впечатление в ряду всех портретов русских самодержцев. Эскиз портрета — «орегинальной проэкт» (Гос. Третьяковская

[1] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. СПб., 1864, стр. 241.

С. Щукин. Портрет Павла I.

Гос. Третьяковская галлерея.

галлерея) — был одобрен в декабре 1796 года самим Павлом (более парадный конный портрет одобрения не получил), и это, надо полагать, облегчило Щукину работу над воплощением не совсем обычного замысла большого портрета (там же[1]; *стр. 145*). В последнем художник изобразил фигуру Павла на нейтральном сером фоне, стоящего одиноко, как бы в пустынном пространстве; в портрете нет ни парадных аксессуаров, ни бытовых предметов. Ничто не отвлекает внимания от императора, от его независимой позы и выражения гордости и самодовольства в чуть приподнятой голове. Лицо Павла в различных щукинских вариантах этого портрета неодинаково: иногда в нем можно усмотреть почти гротеск, почти сарказм, настолько ярко и верно художник запечатлел черты вырождения в физиономии душевно неуравновешенного человека.

Вместо многоцветности работ своего учителя Левицкого, Щукин разработал сдержанную гармонию серых оттенков. Тем интереснее портрет, в котором уродливость модели совмещается с выражением явной самовлюбленности, парадность — с жизненностью. Не следует, однако, ожидать в итоге какого-то «опрощения» портретного образа, лишения его представительности, даже возвышенности. Последняя черта, столь развитая портретной живописью XVIII века, нашла место и у Щукина и, особенно, в поколенном портрете Павла I (из Гатчины; Павловский дворец-музей; *стр. 147*)[2]. Красиво вылепленное и сильно освещенное лицо одушевлено тонким выражением радостного самоупоения и болезненной мечтательности, овеяно трепетностью переживания; любовно написаны имеющие прекрасные очертания губы, готовые чуть улыбнуться. Поэзия и правда оказались связанными воедино в этом портрете так тесно, как это в предшествующую пору можно было встретить лишь в самых редких случаях.

Даже парадные портреты Павла I свидетельствуют о развитии в творчестве Щукина начал, противостоящих классицизму. Эти новые черты непосредственности и простоты, проникшие в область официального портрета, еще сильнее были разработаны им в других произведениях и, прежде всего, в его полном одухотворенности автопортрете (Гос. Русский музей; *стр. 148*). Он необычен по преобладанию крупных, обобщенных форм, по свободному воплощению независимости и спокойного достоинства личности. Щукин создал это новое произведение в период, когда, казалось, вкусы были полностью определены творчеством Боровиковского[3]. Но портрет независим от работ последнего; более того, своей мужественностью,

[1] Варианты — повторения 1799 и 1800 годов и два недатированных портрета находятся в Гос. Русском музее.

[2] Аналогичный портрет (из бывш. собр. Юсуповых) находится на «Выставке по истории русской культуры первой четверти XIX века» в Гос. Эрмитаже.

[3] Дата выполнения автопортрета пока еще не определена. По возрасту Щукина на портрете, по ряду стилистических и технических особенностей он может быть отнесен к концу XVIII века, возможно — к середине 1790-х годов. А. Ф. Коростин придерживался мнения, что этот автопортрет, судя по времени экспонирования на академической выставке, создан в начале XIX века. Но на выставке могла быть показана и ранее написанная работа, и на этом основании датировать автопортрет с желательной точностью невозможно.

С. Щукин. Портрет Павла I. Фрагмент.

Павловский дворец-музей.

бодростью и живописной весомостью противостоит им. Насыщенная цветовая гамма портрета (в ней преобладают золотисто-коричневые и темно-зеленые оттенки) также принадлежит будущему русской живописи: Щукин является не просто учителем или старшим современником В. А. Тропинина, О. А. Кипренского, А. Г. Варнека, но и их предшественником и, в какой-то мере, единомышленником. Его автопортрет уже родствен романтико-реалистическим произведениям русских художников начала XIX столетия.

В декабре 1802 года Щукин получил звание советника. В 1809 году ему было поручено, как и другим педагогам Академии, руководство пенсионерами (не имевшими возможности осуществить своих заграничных поездок ввиду политических обстоятельств).

К этому времени, т. е. к началу XIX столетия, относится несколько зрелых произведений Щукина: медленное развитие художника дало значительные плоды

С. Щукин. Автопортрет.
Гос. Русский музей.

на рубеже двух столетий и в последующие годы. Он запечатлел в портрете Александра I «прекраснодушным» и сентиментальным, портретировал сановников конца XVIII и начала XIX века (любимца Павла I А. И. Корсакова, графа С. О. Потоцкого, графа П. В. Завадовского, Н. Н. Новосильцева), но лучшие портреты им были созданы в тех случаях, когда он имел возможность свободно выражать реалистическую суть своего творчества — в изображениях близких ему людей. К высшим достижениям Щукина принадлежит портрет архитектора А. Д. Захарова (1804, Гос. Русский музей; стр. 149; его эскиз—в Гос. Третьяковской галлерее).

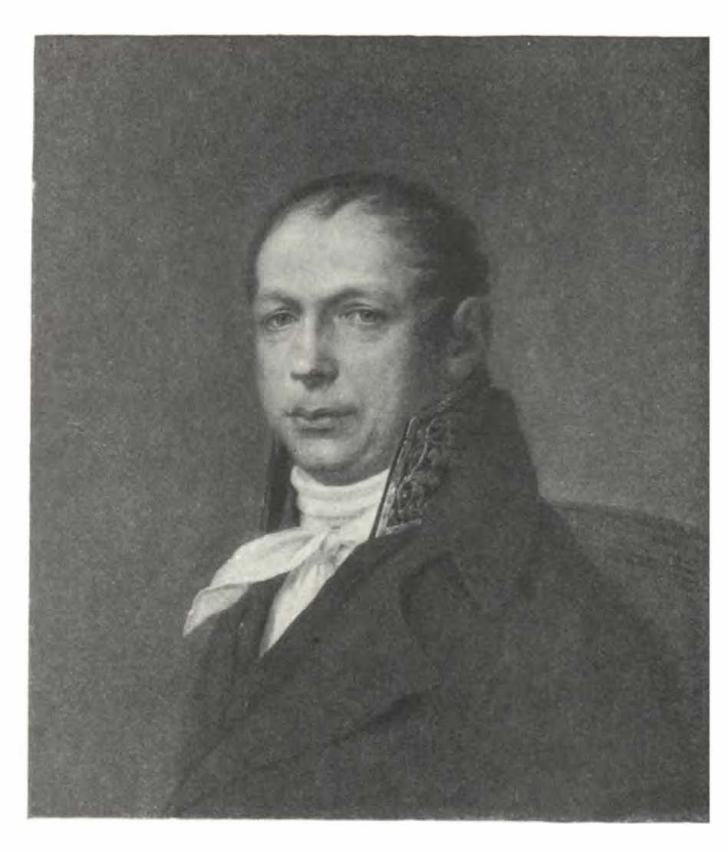
Портрет Захарова замечателен силой своей образности, правдой изображения человека. Нахмуренные брови, умные зоркие глаза, резко очерченные губы сильно освещенного лица, движение вперед коренастой фигуры, подчеркнутое как бы по ветру летящими концами шейного платка,— все это говорит о порывистой и целеустремленной энергии сорокалетнего строителя здания Адмиралтейства. В этом произведении больше, чем в портретах Павла, могли быть выражены темпераментность Щукина как художника и его связь с новыми исканиями в искусстве[1].

Щукин работал еще в одной области, о которой обычно забывают: он писал миниатюры. Портрет откупщика А. Н. Шемякина (миниатюра на слоновой кости, Гос. Русский музей; стр. 150), относящийся к 1801 году, позволяет утверждать, что и здесь Щукин ценил одухотворенность, а как миниатюрист владел высоким мастерством.

[1] Исключением среди других портретных работ Щукина является большой портрет Петра и Павла Григорьевичей Демидовых в детстве, 1811 года (Гос. Третьяковская галлерея). Сентиментальность и «картинность» портрета при общем невысоком уровне исполнения не вяжутся с представлением о творчестве Щукина. А. В. Лебедев предполагал, что портрет написан не Щукиным, а М. Ф. Квадалем.

Менее интересны исполненные Щукиным образа для Казанского собора. Они хорошо нарисованы и уверенно написаны, но мало значительны по содержанию.

С. С. Щукин был одним из наиболее видных мастеров портретной живописи 1790-х годов. Однако, кроме него и Боровиковского, в конце XVIII столетия выдвинулись и другие художники, имевшие положительное значение в истории русской живописи, деятельно и самостоятельно участвовавшие в образовании новых представлений о человеке, складывавшихся на рубеже двух веков. Долгое время эти художники находились в забвении и только в последние годы начали получать признание. Одну из причин забвения следует видеть в отдаленности этих портретистов от официальных кругов: они не имели заказов двора и титулованной знати, слабее, чем Щукин, были связаны с Академией, и их произведения оставались в тени. Когда были забыты заказчики, исчезли воспоминания и о писавших их художниках, а сами работы перестали интересовать потомков. Между тем эти «малые мастера» 90-х годов подчас более непосредственно, чем их известные современники, стремились к реалистическому изображению модели; они образовали более демократическое в какой-то степени крыло деятелей русского искусства на рубеже двух столетий. Показательно, что у этих художников — Бельского, Родчева, Статина, Погодина, Истомина, Смирновского, Яненко и некоторых других — нет парадных композиций. Их работы скромны внешне, они интересны не тем, что сказано по поводу «величия» изображенного, а простотой образа, правдивой передачей жизненных особенностей модели. К числу таких мастеров относится и Н. И. Аргунов, который хотя и обращался иногда к парадным портретам, но и в них вносил дух известной прозаичности и простоты.



С. Щукин. Портрет А. Д. Захарова. 1804 год.

Гос. Русский музей.

Михаил Иванович Бельский (1753—1794) принадлежал к семье, давшей русскому искусству нескольких художников. Он был сыном живописца-декоратора Ивана Ивановича Бельского, руководителя мозаичной мастерской после смерти М. В. Ломоносова. Бельский занимался в Академии художеств с 1764

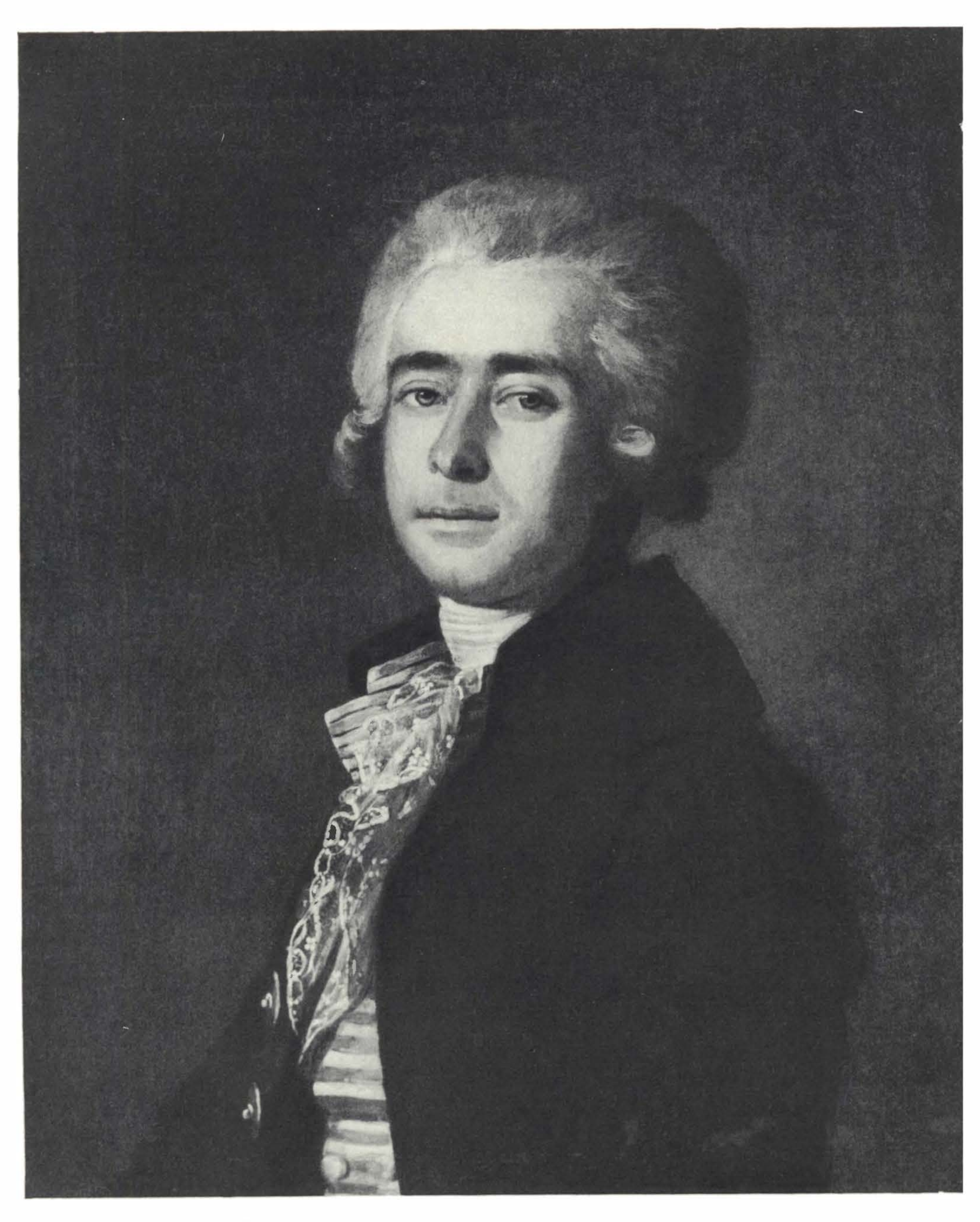
С. Щукин. Портрет А. Н. Шемякина. Миниатюра на слоновой кости. 1801 год.

Гос. Русский музей.

по 1773 год. Вместе с Г. И. Скородумовым он был отправлен в Англию как пенсионер Академии. Покровительство русского «полномочного министра» в Лондоне, графа А. И. Мусина-Пушкина, помогло Бельскому успешно использовать пребывание в английской столице. Он занимался не одним рисованием, но нашел для своего совершенствования все «препровождающие к тому способы» — осматривал коллекции произведений искусства, слушал лекции «обо всех подробностях художеств». На третий год пребывания в Лондоне было решено отправить Бельского и Скородумова в Италию через Францию, в результате чего Бельский, оказавшись в Париже, начал заниматься у Ж. Б. Греза; современники склонны были считать его одним из талантливейших учеников Греза.

В 1787 году Бельский был признан «назначенным» «по представленной им в сию академию портрету... Алексея Ивановича Мусина-Пушкина». Написанный в 1788 году портрет композитора и «директора вокальной музыки» Д. С. Бортнянского (Гос. Третьяковская галлерея; стр. 151) позволяет уже говорить о зрелом творчестве художника. Бельский опережает многих своих старших современников-портретистов в конкретности образа, в непосредственном реалистическом подходе к характеристике человека. Это не была только его личная заслуга это был естественный результат развития русской живописи в конце XVIII века. Красивая, полная энергии лепка лица, хорошее чувство формы, умелое распределение световых и теневых частей, беглое и уверенное движение кисти заставляют отнести указанный портрет к числу выдающихся произведений русской живописи конца XVIII столетия. Другие работы Бельского остаются неизвестными, но рассмотренный портрет дает достаточное понятие о пристальном изучении художником натуры. Черты лица Бортнянского переданы верно, живо, без стремления подчинить их каким-либо канонам. То же характеризует и произведения более известного Родчева и вовсе неведомого (в отношении его биографии) Погодина.

Василий Яковлевич Родчев (1768—1803) был историческим живописцем, но именно в портретном жанре создал наиболее интересное произведение. Ученик П. И. Соколова в Академии художеств, он был в 1789 году командирован в Рим, затем сам обучал учеников исторического класса, стал академиком в 1800 году и адъюнкт-профессором в 1803. В 1789 году, незадолго до окончания Академии, он написал портрет неизвестной (Гос. Русский музей; стр. 152). Лицо женщины производит своеобразное впечатление благодаря выражению душевной



М. Бельский. Портрет Д. С. Бортнянского. 1788 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

В. Родчев. Портрет неизвестной. 1789 год.

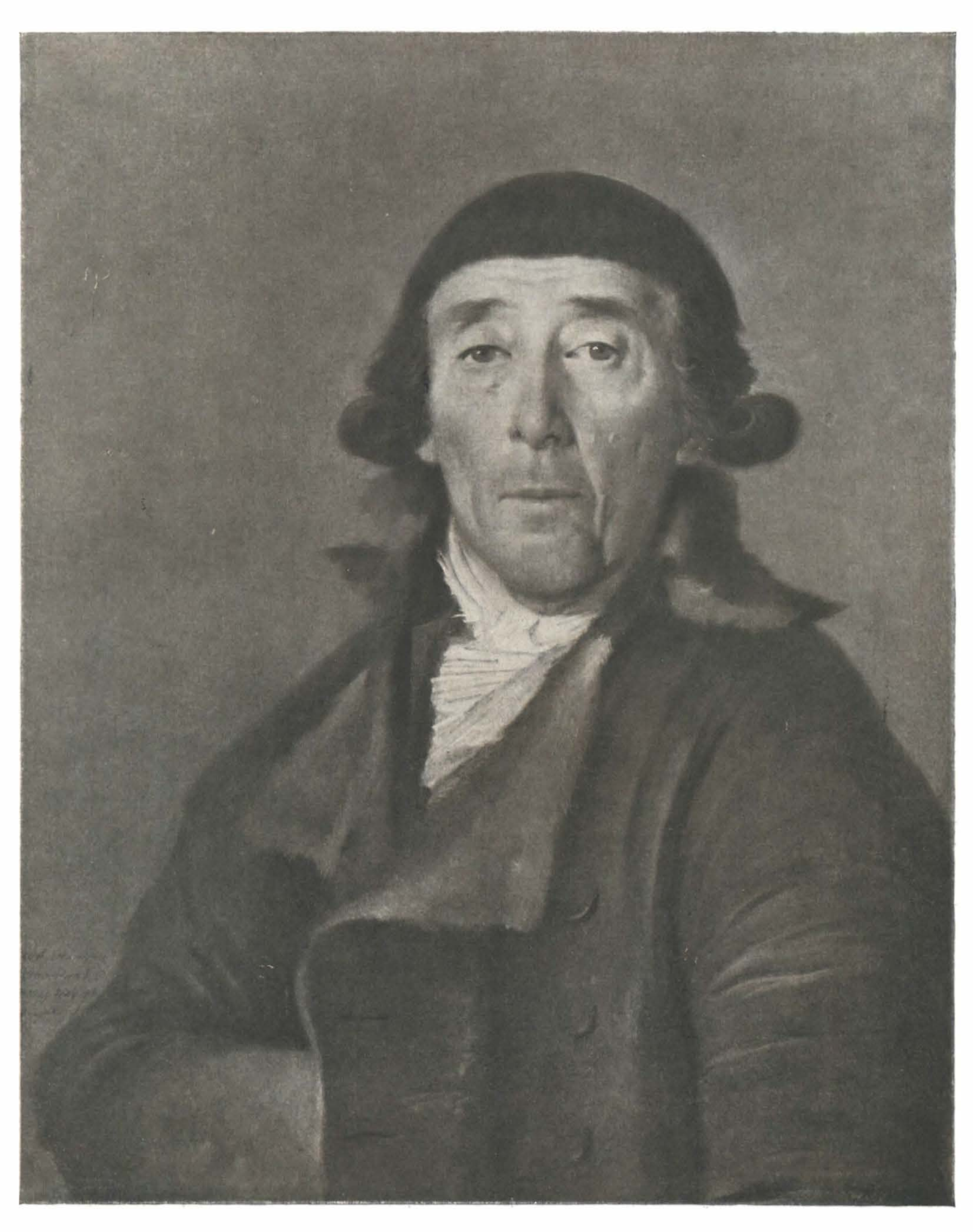
Гос. Русский музей.

черствости и некоторой злобности. Даже в наиболее «откровенных» женских портретах, близких по времени возникновения или более ранних, нельзя встретить такого стремления прямо и точно следовать натуре, без опасения передать на холсте непривлекательные черты модели. Кроме того, Родчев показал себя незаурядным колористом в портрете, решив его в тонко разработанных оттенках холодных серебристо-серых тонов. Выполненный им позднее для получения звания академика «Андрокл» (Гос. Русский музей) много уступает этому раннему произведению в художественности и выразительности.

Александр Статин (Статиньш?), автор портрета неизвестного (1797; Музей, латышского и русского искусства в Риге; *вклейка*), остается пока еще весьма загадочным, несмотря на попытки найти сведения о нем, предпринятые со времени поступления портрета в 1921 году в Русский музей[1]. Все то немногое, что пока с несомненностью известно о Статине, заключено в подписи под портретом: «писалъ снатуры А. Статинъ: 1797 году генваря 14 дня», а также в том, что им был исполнен рисунок для портрета Лифляндского генерал-губернатора графа Георга Броуна, гравированный в 1778 году И. Э. Мансфельдом в Вене. Имя Статина среди учеников Академии или среди тех, кто был занят работами во дворцах, не значится.

Созданный Статиным портрет — одно из наиболее психологически проникновенных изображений человека в конце XVIII столетия. Печать спокойствия и довольства на сухощавом лице, редкостная конкретность его передачи, жизненная выразительность образа в целом, наконец, такие формальные осо-

[1] П. Нерадовский. Мужской портрет работы А. Статина в собрании Государственного Русского музея.— «Материалы по русскому искусству». Л., 1928, стр. 171—177. В настоящее время Статина считают художником латышом, работавшим в конце XVIII века; портрет изображает, якобы, неизвестного военного (см. «Большая советская энциклопедия», изд. 2, т. 24, стр. 340, и «Каталог выставки изобразительного искусства Латвийской ССР». М., 1955, стр. 21), но объективные данные, подтверждающие оба определения, пока еще не опубликованы. В 1944 году М. Д. Беляев выступил в Гос. Русском музее с докладом, утверждая, что портрет изображает английского писателя Хораса Уолпола (1717—1797), что мало вероятно.



А. Статин. (Статиньш?). Портрет неизвестного. 1797 год.

Музей латышского и русского искусства в Риге.

бенности, как строгая и ясная композиция, непринужденная легкость живописи и насыщенность зеленых и серых оттенков светом — все сразу приковывает внимание к этой замечательной работе. При внешней ее скромности, прекрасно написан и простой домашний халат на заячьем меху. Статин, кажется, не знает трудностей в том, чтобы создать правдивую острую характеристику человека (предваряющую успехи портретной живописи XIX века) и закрепить ее в блистательном живописном исполнении.

Других портретов (написанных маслом) кисти Статина пока еще не выявлено, хотя ясно, что такой зрелый опыт мастера портретной живописи мог сложиться только в результате упорной работы, — столь проницателен художник, столь уверенна его рука и высока профессиональная культура.

Еще меньше, чем о Статине, известно о Погодине. До революции в Гос. Русский музей поступил портрет неизвестного, числившийся работой Богданова, — это имя ничего не говорило историкам искусства. При изучении музейных коллекций подпись была в 1940 году прочтена заново правильно, как «Погодин», а поступление в музей еще одной работы, подписанной тем же именем, подтвердило существование Погодина.

Портрет оказался изображением гравера Г. И. Скородумова (*стр. 155*). Погодин написал его в 1792 году, т. е. в пору, когда Скородумов был смотрителем собрания гравюр Эрмитажа, академиком и автором превосходных портретов. Погодин, надо полагать, пользовался в начале 90-х годов репутацией достаточно хорошего портретиста, если Скородумов стал ему позировать. Во всяком случае, профессиональное качество портрета стоит на уровне передовых достижений живописи эпохи. То же самое можно сказать и о портрете неизвестного молодого человека 1794 года (Гос. Русский музей). Ироническое выражение лица, узкого и удлиненного, с тяжелым подбородком, пронизывающий насмешливый взор, столь же индивидуальны, как и мягкое выражение полного и доброго лица Скородумова; оба портрета очерчивают внутренний мир изображенных и принадлежат к тем работам, которые служат вехами на пути развития реализма в живописи конца XVIII столетия. Как и у Статина, у Погодина, вероятно, были и другие портретные произведения, но они или не опознаны или же погибли на протяжении XIX века.

Новые искания в области портретной живописи воплощены также в работах Василия Истомина. О его портретах 1799 года уже говорилось в разделе о Боровиковском. Своеобразие Истомина особенно сказалось в создании группового портрета, каким является написанная им (с 20 мая по 2 ноября 1801 года, как сообщает надпись на обороте) картина «Перенесение Тихвинской чудотворной иконы из церкви Рождества богородицы в собор Успения» (Гос. Русский музей). В этом нескладно скомпонованном большом (2,85×2,55 м) полотне имеются портреты Павла I, его жены и старших сыновей, А. С. Строганова, духовенства, придворных, тихвинских дворян и самого Истомина. Точность изображения каждого лица является главной целью художника; портреты лишены

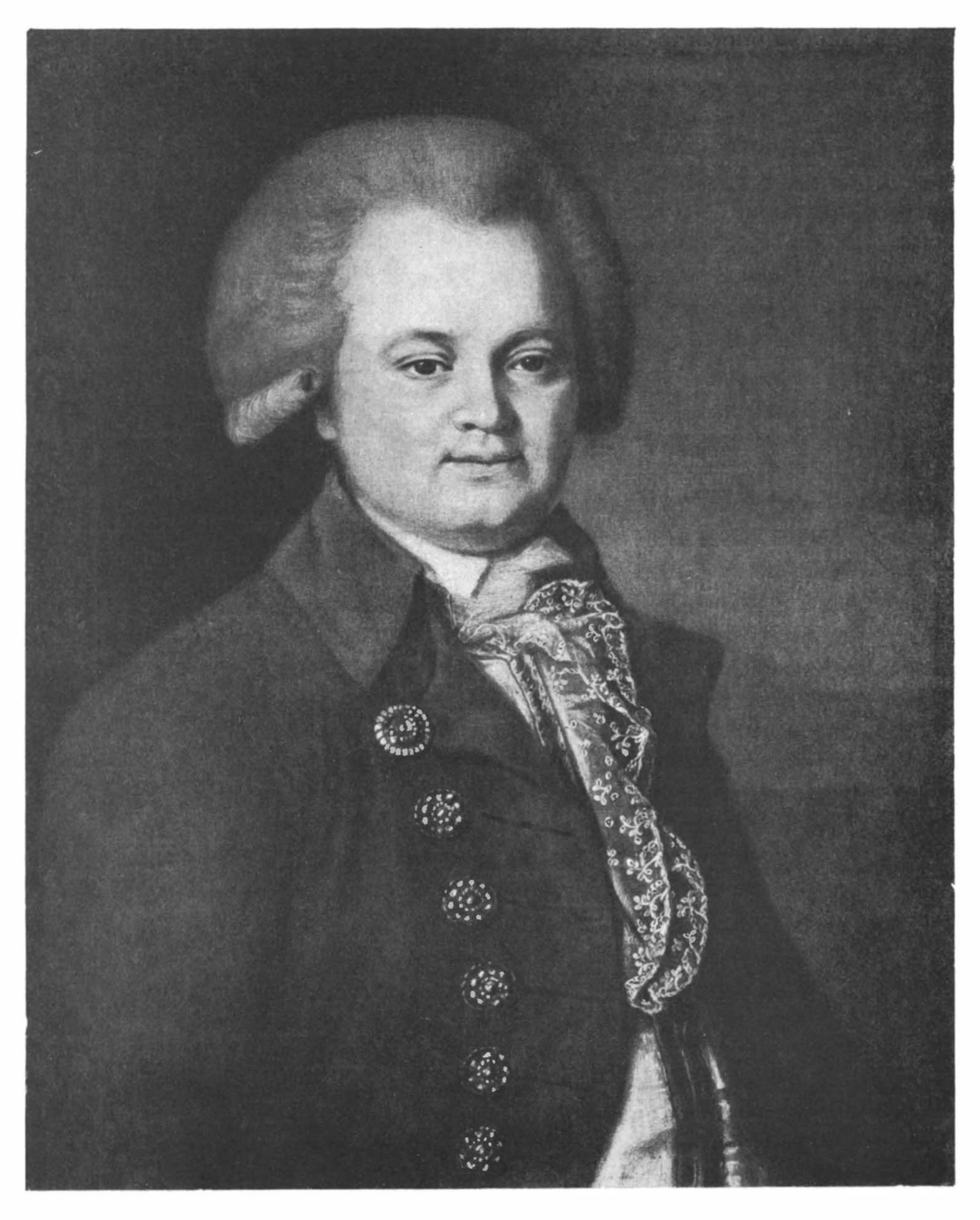
каких-либо черт идеализации, прикрашивания или аллегории (к ней особенно охотно в различных «шествиях» обращались работавшие в России иностранные художники XVIII века). Суровая трезвость, свойственная ряду произведений искусства конца XVIII столетия, вполне проявилась в картине Истомина. Трудясь над ней, он (судя по автопортрету в картине) был еще молод, но портреты его работы, относящиеся к последующим годам, неизвестны.

Особое место в живописи конца XVIII — начала XIX века занимал Николай Иванович Аргунов (1771 — после 1829)[1]. Он происходил из одаренной семьи шереметевских крепостных, несколько десятилетий работавшей в различных областях искусства, и сам оставался в крепостной зависимости до 45-летнего возраста. Судьба людей, которыми владелец может помыкать, то «взыскав», то «помиловав», была хорошо известна художнику. Свои детские годы он провел в петербургских владениях Шереметевых. Его учителем стал отец Иван Петрович Аргунов, известный портретист середины XVIII столетия.

Николай Аргунов — один из немногих крепостных художников, кому удалось подняться над уровнем скромного рядового живописца из поместья или усадьбы. Он имел возможность приобретать знания; деятельность отца, выполнившего ряд лучших своих портретов как раз в пору юности Н. Аргунова (портреты М. Н. Ветошникова, его жены и другие), занятия старшего брата Павла архитектурой создавали вокруг начинающего художника живую творческую среду, ту атмосферу заинтересованности в делах искусства, вне которой погибало множество живописцев крепостного состояния.

В 1788 году отец Н. И. Аргунова был назначен управляющим подмосковными вотчинами Н. П. Шереметева, и семья покинула Петербург. В Москве юный художник исполнил такие значительные произведения, как «Смеющийся крестьянин» (1788, Гос. Русский музей), «Крестьянин со стаканом в руке» (датирован 29 января 1789 г.) и портрет артистки крепостного театра Шереметева Т. В. Шлыковой (по сцене Гранатовой), законченный 25 августа 1789 года (последние два в Музее «Усадьба Кусково XVIII века»). Изображения крестьян не могут считаться портретами, они ближе к произведениям бытового жанра, являясь своего рода этюдами в области экспрессии. Смеющийся крестьянин смотрит в упор на зрителя, показывая пальцами на что-то, находящееся за пределами картины, — такое вовлечение зрителя в круг интересов изображенного персонажа не часто встречается в живописи XVIII столетия. Во втором произведении Аргунов хотел передать бесшабашное веселье крестьянина в сбитой набок шапке, со стаканом в приподнятой правой руке. Эта картина, однако,

[1] Деятельность Аргунова выходит за пределы искусства XVIII века, поэтому в настоящем VII томе рассмотрены только ранние этапы его творческого пути. О Н. И. Аргунове см.: В. Станюкович. Крепостные художники Шереметевых. К двухсотлетию со дня рождения Ивана Аргунова. 1727—1927.— «Записки Историко-бытового отдела Государственного Русского музея», Л., 1928, стр. 159—165; «Каталог выставки работ крепостного художника Н. И. Аргунова. Останкинский дворец-музей творчества крепостных». М., 1950; Н. Костикова. Николай Аргунов (к 180-летию со дня рождения).— «Искусство», 1951, № 3, стр. 68—76.



Погодин. Портрет Г. И. Скородумова. 1792 год.

Гос. Русский музей.

яснее первой обнаруживает недостаточную жизненность характеристики и надуманность композиции. Зато созданный полугодом позднее портрет Шлыковой-Гранатовой (*стр. 157*) является несомненной удачей Аргунова. Последний воплотил черты 16-летней танцовщицы с большой задушевностью; девушка нарядно одета для сцены, но в ее образе нет ни манерности, ни натянутости. Портрет прост и естественен, его немного наивной выразительности содействуют мягкие градации зеленоватых и темно-розовых тонов, ритмичность рисунка.

Летом 1790 года Аргунов написал затейливую картину — мальчика, в рост, в костюме Амура, заимствованном из театра XVIII века (Гос. Русский музей)[1]. В этом портрете ощущаются запоздалые отзвуки искусства рококо: неповторяющиеся и прихотливые движения форм исполнены легкости; поза, жест правой руки, направление взгляда в одну сторону, а поворот головы — в другую подчинены тому же ритмическому принципу. И хотя из этого ритма выпадают неловко помещенные впереди колчан и лук, так же как и обобщенно намеченный вдали пейзаж, портрет в целом привлекает свежестью замысла, бодрым колоритом, занятностью «играющего» маленького актера.

В 1792 году Аргунов получил 200 рублей за написанные им различные картины, а в следующем году был командирован в Петербург для усовершенствования в «придворной галлерее», т. е. в Эрмитаже. Он стал получать 25 рублей жалования, а для «терения красок» ему был дан «мальчик». После этого Аргунову приходилось не раз работать попеременно то в Петербурге, то в Москве (и в подмосковных Шереметева).

В произведениях Аргунова, относящихся к середине и второй половине 90-х годов, все явственнее проступают элементы классицизма. В то время как в портрете А. М. Грибовского (1795, Гос. Третьяковская галлерея) еще повторены приемы некоторых аналогичных портретов Левицкого 70—80-х годов, одновременно с ним возникшие портреты Г. П. Милорадовича[2] и его жены А. П. Милорадович (два последних — в Русском музее) написаны в более обобщенной манере. Особенно выделяется в этом отношении портрет А. П. Милорадович: значительное выражение лица и большая роль линейно-пластических элементов в строении форм (особенно наглядная в изображении шали) свидетельствуют не только о возросшем профессиональном умении Аргунова, но и о влиянии на его искусство течения классицизма. Было вполне естественно, что Н. П. Шереметев поручил именно ему написать большой парадный портрет Павла I (ныне находится в Пунцовой гостиной Останкинского дворца-музея)[3].

Долгое время считали, что изображенный здесь мальчик — это И. А. Лазарев. Изыскания, проведенные сотрудниками Останкинского дворца-музея творчества крепостных, позволили установить, что в картине представлен Якимов, один из маленьких актеров шереметевского театра.

[2] На выставке произведений Н. И. Аргунова в Останкинском дворце-музее был неосновательно переименован в портрет А. П. Милорадовича, брата в действительности изображенного Г. П. Милорадовича.

[3] Для картинной галлереи Останкинского дворца ему же было велено исполнить копии с произведений Рембрандта, Мурильо, Анжелики Кауфман, Тиарини. Эта работа была проведена им уверенно (копируя оригинал Кауфман, Аргунов даже внес некоторые уточнения в рисунок).

Н. Аргунов. Портрет Т. В. Шлыковой-Гранатовой. 1789 год.

Музей «Усадьба Кусково XVIII века».

Развитием указанных особенностей и наряду с этим близким изучением натуры отмечен портрет Г. Р. Державина (Гос. Третьяковская галлерея). Он создан, вопреки установившемуся убеждению, относительно поздно — не ранее сентября 1800 года (после получения Державиным ордена Мальтийского креста), а возможно, даже в 1801 году. В портрете ясно сказывается весьма своеобразное преломление в творчестве Аргунова элементов классицизма. Портрет написан в заглаженной и вместе с тем детальной манере, ставшей типичной для художника: неровности, морщины и складки лица Державина даны не в живописной манере, как это бывало ранее у Левицкого («Портрет священника», 1779), а иллюзорно вырисованы и подчеркнуты светотенью. С такой же деловитой сухостью показан и красный мундир с шитьем, орденами и лентой.

Аргунова несомненно занимала проблема характера, увлекавшая в те годы многих портретистов, и он решал ее не только пристально всматриваясь в черты лица, но и значительно перестраиваясь в зависимости от индивидуальности модели. Так, почти одновременно с портретом Державина, он написал неизвестного — предположительно Я. П. Реметева, побочного отпрыска шереметевского рода; этот портрет (1801, Гос. Русский музей) отмечен простотой и одухотворенностью, которые указывают на появление новых тенденций в портретном искусстве. Хотя в манере письма и здесь сохраняется детализация, но она не заходит так далеко, как в портрете Державина и не препятствует поэтичности образа. Портрет неизвестного (Реметева?) принадлежит к лучшим произведениям Н. Аргунова. Правда, и в нем психологическая задача остается не под силу художнику, но следует учесть, что лучшие портреты В. А. Тропинина или О. А. Кипренского, в которых обнаруживаются новые методы психологической характеристики человека, появятся лишь через несколько лет. Все же этот портрет свидетельствует об изменениях в творчестве Н. И. Аргунова, вплотную подводивших его к портретному искусству XIX века.

Своеобразное место среди портретов 90-х годов принадлежит и автопортрету Феодосия Ивановича Яненко (1762—1809), написанному в 1792 году (Гос. Русский музей; *стр. 159*).

Все непривычно в этом автопортрете, начиная с того, что Яненко показал себя в шлеме и латах. Внимательная передача особенностей лица составляет существенную сторону портрета. Шлем и латы отнюдь не указывают на то, что Яненко был полководцем, — их роль состоит в создании эффекта живописности и необычности. Яненко не зарекомендовал себя позднее какими-либо значительными произведениями и, по-видимому, часто исполнял копии с чужих работ (известны его копии с «Павла I» Щукина, с портретов Боровиковского и др.). Но в раннем автопортрете он создал изображение, своей оригинальностью предвещающее произведения романтического направления, которое вполне определилось в русской художественной жизни более, чем через десятилетие. Проявление романтических тенденций можно усмотреть и в картине Яненко «Путешественники, застигнутые бурей» (Гос. Русский музей); наивная и неук-

люжая по «сочинению» она доставила автору в 1797 году звание академика.

В 1790-х годах сталкивались явления различных стадий развития русской живописи. В этом десятилетии еще продолжали работать Рокотов и Левицкий и только начинал Боровиковский; в духе традиций 70-х годов создавали свои портреты Е. Д. Камеженков и Л. С. Миропольский; выступают также Г. И. Угрюмов и И. Смирновский[1], реалистические портреты которых стали появляться все чаще с началом нового века.

Ф. Яненко. Автопортрет. 1792 год.

Гос. Русский музей.

Представления о человеке, о его личном достоинстве и его одухотворенности, воплотившиеся в портретной живописи 90-х годов, способствовали развитию портретной миниатюры. Связанная на протяжении почти всего XVIII века с придворными кругами, она в это десятилетие приобретает более широкий круг ценителей. Требующая интимного восприятия модели и ценная трепетностью жизни, непосредственно улавливаемой художником, портретная миниатюра имела в условиях реалистических исканий 90-х годов большие возможности для своего развития и использовала их. Не случайно к миниатюре обращался Боровиковский, особенно в ранний период своей деятельности. В области миниатюры скрещивались разные тенденции, в частности на ее развитие большое влияние оказали идеи сентиментализма. В этом виде искусства выдвигаются значительные творческие индивидуальности.

К крупнейшим из них принадлежит Августин Ритт (1765—1799), которого совершенно неосновательно иногда считают иностранцем. Сын музыканта, первого скрипача придворной капеллы, он вырос в Петербурге. «В юношестве своем приходил он обучаться рисовать в Академию», — вспоминал о нем И. А. Акимов,

[1] Иван Смирновский как портретист, работавший в 1790—1820-х годах, заслуживает серьезного внимания. Возможно, он написал находящийся в Гос. Третьяковской галлерее портрет Юрьева (1799; в дореволюционное время считался произведением И. С. Саблукова). Изучению творчества Смирновского посвятил одну из последних своих работ А. В. Лебедев (не напечатана). В недавние годы стали известны портреты Смирновского, созданные им главным образом в 1810-х и в начале 1820-х годов.

А. Ритт. Портрет А. Н. Самойлова. Миниатюра на кости, гуашь.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

безоговорочно причислявший его к «российским художникам»[1].

После занятий в Антверпене Ритт учился с 1786 года в Париже у известного миниатюриста А. Венсана. В 1792 году он вернулся в Россию и стал с большим успехом работать в Петербурге. Его миниатюры исполнены с редкой непринужденностью и кажутся почти импровизациями; они действительно отражают «парадную нарядность» придворной жизни конца столетия. Произведения Ритта не глубоки, но увлекательны; он не злоупотреблял торжественными атрибутами, и его миниатюры кажутся живыми, оптимистическими по настроению и вполне интимными, даже когда он изображал П. А. Зубова, или вел. кн. Александра Павловича, или других лиц светского общества Петербурга. Его характеристики во многом условны. Так, граф А. Н. Самойлов в миниатюре Ритта (Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина; *стр. 160*) ничем не напоминает человека, о котором современники отзывались как о «глупом, спесивом, грубом». Он представлен как бы в минуту торжества, в счастливом упоении успехом. Необычайно свободна блистательная техника Ритта; все в портрете оживает под его стремительной кистью: ордена Самойлова — один-два мазка, георгиевская лента — лишь намек, но совершенно достаточный для создания иллюзии жизни.

Замечательны портретные миниатюры Гавриила Ивановича Скородумова[2]. Первоклассный гравер, он внес и в свои миниатюры черты высокой художественности. О богатых возможностях Скородумова-портретиста[3] свидетельствует портрет неизвестного 90-х годов (миниатюра на кости, Гос. Русский музей). Энергичное лицо незнакомца передано с замечательным чувством формы; крупные черты лица, пристальный умный взгляд, мужественность выражения обладают такой силой, что миниатюра кажется большим внушительным произведением.

[1] И. Акимов. Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках.— «Северный вестник», 1804, кн. 1, стр. 352.

[2] О Скородумове более подробно см. в главе «Рисунок и гравюра второй половины XVIII века».

[3] См.: Е. Некрасова. Портрет в творчестве Г. И. Скородумова.— Сб. «Материалы по теории и истории искусства». М., 1956, стр. 118—132. Эта интересная статья грешит, однако, субъективностью оценок и атрибуций: Скородумову приписано по меньшей мере два портрета, созданных много лет спустя после его смерти.

Другое содержание заложено в портрете неизвестного (1787, миниатюра на пергаменте, Гос. Русский музей; *стр. 161*). Как и первая рассмотренная миниатюра, этот портрет отличается всей полнотой жизни, но человек, которого написал Скородумов, задумчив, созерцателен, погружен в себя. Профильное изображение, смягченный цвет, любовно прослеженный контур лица и фигуры — все служит здесь выявлению иного характера, иного тонуса жизни.

Г. Скородумов. Портрет неизвестного. Миниатюра на пергаменте. 1787 год.

Гос. Русский музей.

Реалистические портреты Скородумова развивают и углубляют прогрессивные тенденции русского искусства конца XVIII века. Своеобразное воздействие этих тенденций определило и особенности произведений менее видных мастеров миниатюры той эпохи, таких, как Киприан Федосеевич Мельников, Корнелий Новоселов и некоторые другие. Их, хотя и не слишком совершенные в техническом отношении, произведения все же обнаруживают пристальное внимание художников к внутренней жизни человека.

Намеченная здесь лишь в общих чертах картина развития портретной живописи 90-х годов позволяет составить представление о всем богатстве творческих сил, вступавших в конце XVIII столетия в русскую художественную жизнь. Борьба за глубокое познание человека, происходившая в искусстве на протяжении всего столетия, борьба за реалистический метод породила существенные сдвиги в художественной культуре рассмотренного десятилетия, получившие свое выражение в творчестве русских портретистов.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

А. Н. Савинов

Среди историков русского искусства еще в недавнее время существовало убеждение, что основные художественные ценности русской живописи XVIII века были созданы только в области портрета. Лишь славные имена Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского считались достойными признания; бытовой жанр казался почти не существовавшим, исторический — заслуживающим иронического отношения.

Теперь более четко определяется объективное место исторического жанра[1]. Мастера исторической живописи сделали немало для того, чтобы она могла привлечь внимание современников. Наиболее талантливые и подготовленные из воспитанников Академии пополняли ряды «историков», писали картины и, в свою очередь, воспитывали новых учеников «класса живописного исторического». Традиция русской исторической живописи сложилась в короткий срок; на редкость быстро развивался этот жанр, обогащалось его содержание, совершенствовалось мастерство его создателей. Объясняется это тем, что лучшие художники были воодушевлены гражданскими идеями эпохи, стояли близко к передовым деятелям русской культуры второй половины столетия. Но при этом нельзя забывать, что мастера исторической живописи, получавшие программы и задания от Академии художеств, зависевшей от официальных правительственных кругов, были более стеснены в своем творчестве, чем художники, работавшие в других жанрах.

С момента своего основания Академия стремилась к тому, чтобы ее ученики скорее овладели средствами художественного выражения; без профессионального мастерства нельзя было добиться того воплощения гражданских идей,

[1] Большую роль в переоценке русской исторической живописи XVIII века сыграла конференция, организованная в Гос. Третьяковской галлерее в связи с выставкой 1939 года «Русская историческая живопись». Ранний период развития этого жанра, а также значение творчества А. П. Лосенко были освещены Г. В. Жидковым в его докладе на конференции, в статье «Заметки о русской исторической живописи» («Искусство», 1939, № 2) и в кн.: «Русское искусство XVIII века». М., 1951.

которого ожидало от исторической живописи передовое русское общество конца 50—60-х годов. Но должно было пройти несколько лет, прежде чем художники смогли выступить перед обществом со значительными произведениями исторической живописи: переход от декоративных росписей или парадных портретов к историческим картинам не мог быть мгновенным. Следует учитывать, что своего опыта в этом жанре в XVIII столетии было еще слишком мало, а иностранные профессора могли преподать лишь основы изобразительной грамоты. Жанр исторической живописи утверждался в борьбе с пережитками искусства барокко и рококо, за новый стиль — классицизм.

М. Пучинов. Беседа Диогена с Александром Македонским. 1762 год.

Гос. Русский музей.

Уже в первые годы существования Академии, в начале 1760-х годов, были привлечены для работы в ней, помимо иностранных художников, и русские — М. И. Пучинов и Г. И. Козлов.

Матвей Иванович Пучинов (1716 — 1797) был «историческим живописцем» при имп. шпалерной мануфактуре; некоторое время он занимался в Италии, в мастерской Д. Б. Тьеполо. В 1762 году Пучинов получил звание академика за картину «Беседа Диогена с Александром Македонским» (Гос. Русский музей) и стал преподавателем Академии; летом 1763 года он, единственный русский живописец, подписался под представлением о награждении учеников Академии по «генеральному экзамену». Свое звание он, впрочем, утратил в 1764 году (как только вступил в силу новый Устав Академии), не исполнив вновь требуемой программы. Его связь с Академией все же не прервалась, так как тремя годами позднее И. М. Танков числился в Академии «при мастере Пучинове»[1].

[1] Список архитекторов, живописцев и учеников Академии художеств 1767 года (Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. Академии художеств, д. 62, л. 17 об.).

Картины Пучинова «Беседа Диогена с Александром Македонским» и «Воскресение Христово», а также шесть рисунков находились позднее в собрании Академии, но сохранилось лишь первое из этих произведений.

«Беседа Диогена с Александром Македонским» (*стр. 163*) дает представление о том, каковы были исторические картины, созданные русскими мастерами в первые годы существования Академии художеств. Тема картины, изображающей Александра, который желает оказать услугу философу, служила прославлению идей просвещенного абсолютизма. С формальной стороны многие черты этого произведения позволяют рассматривать его почти как декоративное панно на историческую тему. Декоративная композиция, ритм изогнутых линий и извивающихся складок, «приятность» светлых цветовых пятен сближают картину с искусством рококо. По своему стилю она была во многом сходна с почти одновременно с ней написанными картинами профессоров Академии Л. Ж. Ф. Лагрене-старшего («Суд Париса», Гос. Третьяковская галлерея; *см. стр. 271*) или С. Торелли («Екатерина II в виде Минервы», Гос. Русский музей). От последних картина Пучинова отличалась не особым пониманием исторического жанра, а лишь уровнем профессионального умения автора[1].

Более сложна творческая биография Гавриила Игнатьевича Козлова (1738—1791). Он происходил «из господских людей» (был крепостным князя Тюфякина), учился у А. Перезинотти и Д. Валериани. Академия художеств назначила его адъюнктом, т. е. академическим преподавателем, еще до освобождения от крепостной зависимости — совершенно исключительный случай. В 1762 году ему дали звание «назначенного» за картину «Апостол Петр отрекается от Христа» (Гос. Русский музей; *стр. 165*). Позже он последовательно получил ряд званий, став, наконец, адъюнкт-ректором Академии и директором Петербургской шпалерной мануфактуры. Козлов работал много и успешно, но только одна его историческая картина сохранилась до нашего времени[2]. Художник, правда, был занят не столько картинами, сколько театральными декорациями, росписями плафонов и даже вееров; известно, что в 1764 году ученики Академии под руководством Козлова писали декорации. Произведения же такого рода никогда не были долговечными.

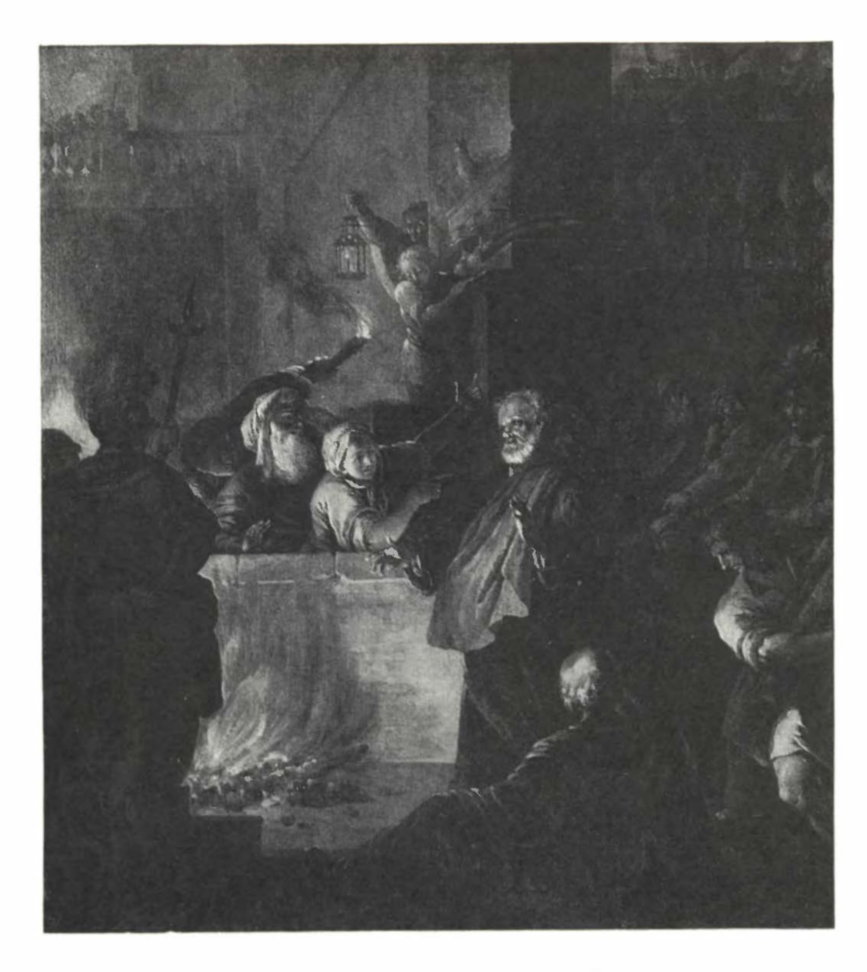
В последнее время, после того как стали известны два рисунка Козлова — портрет его детей Павла и Александры — и эскиз плафона «Триумф России», незаурядная творческая личность художника привлекла пристальное внимание.

Как этого ни мало, но именно названные два рисунка заставляют по-новому оценить дарование Козлова[3]. О раннем периоде его творчества, совпадающем

[1] Другая картина Пучинова, написанная в 1787 году, «Смерть Камиллы, сестры Горация» (Гос. Третьяковская галлерея), повторяет все слабые стороны более раннего произведения и кажется совершенно архаичной на фоне достижений исторической живописи 1780-х годов.

[2] Кроме нее известен лишь эскиз «Апостол Петр» (Гос. Русский музей).

[3] А. Коростин. Русская графика. Русский рисунок XVIII века. М., 1952, стр. 21. Рисунки находятся в частном собрании в Москве.



Г. Козлов. Апостол Петр отрекается от Христа. 1762 год.

Гос. Русский музей.

с первыми годами деятельности Академии художеств, приходится судить только по картине «Апостол Петр отрекается от Христа». Многое в ней написано под воздействием композиции французского художника Жака Стелла, которую гравировала в конце XVII века Клодина Стелла[1]. Общее расположение масс, фигура апостола, отступающего от жестикулирующей служанки, лестница с воинами, членение пространства архитектурой на последовательные планы — эти внешние мотивы сходны в работах Козлова и Стелла. Однако Козлов сумел придать написанной им картине особенности, свидетельствующие об оригинальности его художественного мышления. Он, разумеется, должен был сам найти не содержавшееся в гравюре цветовое решение для своей картины, изображающей ночную сцену с освещенным огнем костра первым планом. Козлов весьма естест-

[1] Этой сюите из тринадцати гравюр, одно время ошибочно приписанной Н. Пуссену, посвящена статья Ж. Р. Томе «La Passion de Jaques et Claudine (dite Claudia) Stella».— «Le Courrier graphique». Paris, 1937, № 22, p. 9—13. Гравюра «Le reniement de Saint-Pierre» воспроизведена там же, на стр. 11.

венно передал движение и смущение апостола, злорадство служанки; лица присутствующих отражают их заинтересованность происходящим. Художник представил даже мальчика, подносящего дрова к костру — деталь почти бытового плана, отсутствующая в композиции Стелла. Строгость трактовки фигур у французского классициста Козлов заменил более динамичным композиционным построением и более взволнованной жестикуляцией. Далеко не ученическими чертами отличается и техника выполнения картины, написанной свободно и широко. В сравнении с Пучиновым, 24-летний Козлов даже в этой ранней работе является художником с определенно выраженным творческим темпераментом, с умелой рукой. Это способствовало плодотворности его обширной педагогической деятельности. Среди русских художников конца XVIII столетия было немало его учеников; кроме руководства в классах Академии, он преподавал еще и в своей частной школе, где получили образование многие крепостные живописцы.

Сюжеты произведений Пучинова и Козлова характерны для искусства начала 1760-х годов: Академия еще не была подготовлена к тому, чтобы воплотить в картинах русские исторические сюжеты, и должна была опираться на традиционную легендарную тематику. Не лишено значения, между прочим, и то, что во главе «академического сословия» стояли иностранные мастера, сменявшиеся быстро и не стремившиеся уловить патриотические запросы передовых русских людей той эпохи. Все это не удивительно. Замечательно другое: как скоро выученики Академии сумели овладеть национальным, значительным, с точки зрения общества, содержанием, как уверенно они (и Козлов в их числе) овладели профессиональным мастерством.

С 1766 года началось то десятилетие в истории Академии, которое ознаменовано настойчивой работой над русской исторической тематикой. Совет Академии стал давать ученикам, кончавшим Академию, программы по живописи и скульптуре, посвященные национальному прошлому. Картины этого рода сменили собой те пышные придворные аллегории, которые создавали С. Торелли или Ф. Фонтебассо.

Темы программ, назначавшиеся воспитанникам Академии в конце 60-х и в начале 70-х годов, группируются в два основных цикла. Более ранний из них посвящен (в весьма условной форме, в меру понимания этих вопросов в XVIII веке) созданию и укреплению русского государства, другой, связанный с ним,— событиям жизни Владимира, князя киевского и новгородского. Молодые живописцы работали над картинами (программы 1766—1769 гг.), изображавшими новгородское посольство перед Рюриком, прибытие Рюрика с братьями в Новгород, заключение Олегом мира с византийскими императорами, месть Ольги за убиение Игоря, крещение Ольги в Константинополе. Несколько позднее, в начале 70-х годов, историческая тема, касавшаяся реальных или легендарных событий жизни князя Владимира, стала служить выражению идей морального порядка.

Из многочисленных «программ» раннего периода существования Академии художеств почти ничего не дошло до нас. Они, вероятно, оставались в классах и не

А. Лосенко. Чудесный улов рыбы. 1762 год.

Гос. Русский музей.

были приняты на сохранение наблюдавшим за академическим собранием К. И. Головачевским [1]. В начале XIX века в собрании Академии находились только две «программы» — 1772 и 1773 годов: «Великий князь Изяслав, не узнанный своими воинами» (работа П. И. Соколова) и «Великий князь Святослав прощается со своей фамилией» [2] (И. А. Акимова) [3]. Явное небрежение к «программам» заставляет предполагать, что они не произвели большого впечатления на современников и не выходили за пределы ученических упражнений.

Иными были произведения А. П. Лосенко, выступившего в Академии на рубеже 1760—1770-х годов во всеоружии глубоких замыслов и значительного

[1] Их нет в составленном при участии Головачевского «Каталоге вещам и картинам» 1777 года (Архив Гос. Русского музея).

[2] Правильнее «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (ныне в Гос. Третьяковской галлерее).

[3] Каталог всем вещам Академии художеств, находящимся в ведении библиотекаря, 1818 г., № 407 и 408 (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 139, 1777 г.).

мастерства. Его картины оказали сильнейшее воздействие на современников, оценивших их большое принципиальное значение. Талантливый художник, трудолюбивый и стремящийся к знанию человек, Лосенко был близок к видным деятелям русского просветительства XVIII столетия.

Антон Павлович Лосенко (1737—1773) родился на Украине в Глухове[1]. После смерти отца семилетним мальчиком он был отправлен в Петербург в придворный певческий хор. В 1753 году «спавших с голоса» Лосенко, Головачевского и Саблукова отдали И. П. Аргунову для обучения живописи. Юноши провели в его мастерской пять с половиной лет, после чего Аргунов объявил, что «те певчие как рисовать и красками писать, в копировании с портретных и исторических картин, так и с натуры писать могут. Крайнее прилежание имели и содержали себя в поступках честно»[2].

Аргунов представил в подкрепление своего отзыва картину Лосенко «Товий с ангелом»[3] (Гос. Третьяковская галлерея), портрет придворного музыканта В. Степанова и две копии с портретов. Подготовка, полученная у Аргунова, была настолько солидной, что Лосенко, Головачевский и Саблуков, принятые в Академию для дальнейшего обучения, вскоре были наименованы подмастерьями и назначены в помощь академическим профессорам. И. И. Шувалов, по-видимому, отнесся к Лосенко с симпатией и доверием; по крайней мере, уже в следующем году Лосенко написал его портрет (Гос. Русский музей). Эта работа и тогда же выполненный портрет драматурга А. П. Сумарокова (там же), при всех достоинствах, еще не позволяют считать их автора вполне самостоятельным художником, свободным от влияния других портретистов середины XVIII столетия. Лосенко был, однако, наиболее видным среди молодых живописцев, и в 1760 году Академия отправила его пенсионером за границу (вместе с В. И. Баженовым).

В Париже Лосенко занимался у Ж. Рету, представителя позднего французского академизма. Вскоре он начал писать картину «Чудесный улов рыбы» (Гос. Русский музей; *стр. 167*). Эта сложная многофигурная композиция многое объясняет в особенностях развития Лосенко как будущего мастера исторической живописи[4]. Лосенко создавал свое полотно, следуя до некоторой степени картине на тот же сюжет Жана Жувене «Великого», которую он видел в Париже (его учитель Рету был, кстати, племянником и учеником Жувене). Однако Лосенко

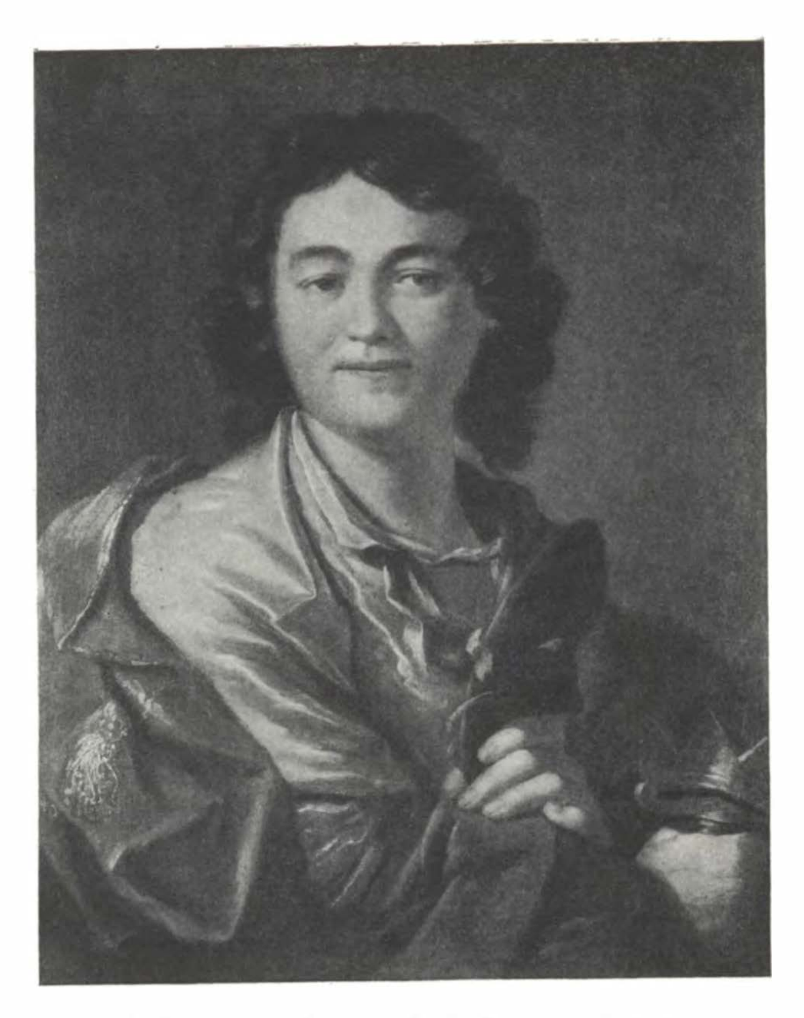
[1] Отец художника, крестьянин Павел Яковлевич Лосев, имел подряды на поставки в войсках на юге страны. Фамилия Лосенко часто писалась в XVIII веке и в начале XIX как Лосенков. Обширные архивные материалы о Лосенко (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 72, 1774 г.) были впервые использованы в статье: С. Эрнст. А. П. Лосенко.— «Старые годы», 1914, январь.

[2] ЦГИАЛ. Указ. дело, л. 1. См.: С. Эрнст. Указ. соч., стр. 4.

[3] Картина представляет свободную переработку произведения Б. Каваллини (см.: З. Зонова. История собирания произведений XVIII века в Третьяковской галлерее.— В сб.: «Сто лет Третьяковской галлереи», М., 1959, стр. 208).

[4] «Чудесный улов рыбы» (как вообще все композиции на библейские и евангельские темы) принадлежал, по понятиям того времени, также к историческому жанру.

внес в свое произведение существенные изменения[1]. Картина Лосенко менее патетична и более жизненна; во многом она основана на серьезном изучении натуры. В ней не столь героичны рыбаки и апостолы, проще и человечнее трактован Христос, реже встречается аффектированная жестикуляция. Тщательно изучены, красиво нарисованы и написаны спина рыбака справа (с усилием тянущего сеть), голова бородатого апостола в глубине слева и превосходный, со вкусом выполненный натюрморт на первом плане — рыбы, брошенные на берег. Заслуживают внимания женские фигуры в правой половине картины, — одна из них, с корзиной на голове, повторяет соответствующую фигуру картины Жувене, другая не имеет аналогий: Лосенко написал не вариант «султанши-рыбачки» в тюрбане, как Жувене, а очень характерную, взятую с натуры молодую горожанку своей эпохи с простым лицом, чуть кокетливым выражением и с туго повязанной на голове косынкой. Эта женщина XVIII века, стоящая рядом с Христом и его мужиковатыми апостолами, — проявление еще ученического смешения »высокого» и «низкого» стилей.



А. Лосенко. Портрет Ф. Г. Волкова. 1763 год.

Гос. Русский музей.

Первую половину 1763 года Лосенко провел в России. В Москве он написал известный портрет Ф. Г. Волкова — «первого российского актера» (имеются два экземпляра — в Гос. Русском музее и Гос. Третьяковской галлерее; первый из них принадлежал И. И. Шувалову и был им оставлен в Академии; *стр. 169*). Долгое время, едва ли не с середины XIX века, считалось, что портрет изображает

[1] О «заимствовании» Лосенко у Жувене писала А. П. Мюллер (см. ее статью: «К истории западного влияния в русском искусстве».— «Среди коллекционеров», 1924, № 1). Существенные поправки к статье Мюллер сделал Г. В. Жидков в статье «К вопросу о „Чудесном улове“ Лосенко».— «Среди коллекционеров», 1924, № 9—12, стр. 56—58.

Волкова в роли Синава, «князя российского» из трагедии Сумарокова. Это ошибка: маска, кинжал, корона — атрибуты не Синава, а трагического актера В портрете они занимают второстепенное место. Главное же — широкоскулое, умное и чуть улыбающееся лицо Волкова, представленного в домашнем одеянии, с распахнутым воротом сорочки, с обнаженной полной шеей. Здоровому, бодрому духу портрета не вполне соответствует «костюмированность» Волкова, набросившего на себя темно-красный плащ, и то, что он явно позировал художнику. Контрастность движений (лицо обращено к зрителю, руки — резко направо) и крупные массы плаща напоминают о школе барокко, пройденной Лосенко, но звучные сочетания цвета — интенсивно красного рядом со светло-зеленым, пластичность форм и линейная определенность рисунка говорят о первых воздействиях классицизма.

Работа Лосенко над портретом Волкова показывает, что на родине художник сразу нашел близких ему людей среди представителей русской культуры. Федор Волков был выдающимся общественным деятелем и крупнейшим актером; исполнение им ролей в пьесах Сумарокова стало незаурядным общественным явлением. В начале 1763 года, когда Лосенко писал Волкова, тот находился в расцвете своих творческих сил и энергично трудился над постановкой театрализованного уличного маскарада «Торжествующая Минерва», пронизанного сатирическими мотивами, выражавшего прогрессивные идеи [2].

Летом 1763 года Лосенко снова уехал во Францию и начал заниматься у Ж. Вьена, «которого школа славнее всех в Париже» (как сообщал Лосенко в Академию). Он дважды в день рисовал с натуры, компоновал «на бумаге», изучал перспективу. «Не пропущено ни одного екзамену»,— писал он. Лосенко получил от парижской Академии медаль, присужденную ему еще в 1762 году за композицию «Смерть Сократа», и медаль 1763 года за композицию «Клеобис и Битон везут свою мать в храм Юноны».

Важное место в наследии Лосенко принадлежит живописным этюдам обнаженного тела, над изображением которого он много и успешно трудился. Значение их отнюдь не ограничивается изучением форм человеческой фигуры,— этюды были для Лосенко школой живописного мастерства. В двух этюдах, на одном из которых представлен сидящий натурщик с палкой (1764, Гос. Третьяковская

[1] В трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» Волков, по-видимому, играл роль не Синава, а Трувора (см.: «Ф. Г. Волков и русский театр его времени. Сборник материалов». М., 1953, стр. 42). Корона на кинжале была присвоена гербу Волкова (там же, стр. 244).

[2] Портрет сподвижника Волкова, Я. Д. Шумского, подписной и датированный 1760 годом (Гос. Русский музей), выделяется среди других портретных работ Лосенко острой индивидуализацией образа и внешней сдержанностью. Это послужило С. П. Яремичу одним из оснований считать его работой не Лосенко, а К. И. Головачевского, а также изображением не Шумского, а И. А. Дмитревского («Русская академическая художественная школа в XVIII в.». М.— Л., 1934, стр. 104). Неубедительность этого определения уже была отмечена Н. Н. Коваленской («История русского искусства XVIII в.». М.— Л., 1940, стр. 58, примеч. 3). Наоборот, неоднократно упоминавшийся и воспроизводившийся как работа Лосенко портрет Н. В. Майковой, в замужестве Хлюстиной (пастель, Гос. Русский музей), не принадлежит ему и явно относится к более позднему времени (вероятно, к середине 1780-х годов).

А. Лосенко. Сидящий натурщик с палкой. Этюд. 1764 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

галлерея; *стр. 171*), а на другом — натурщик лежащий (Гос. Русский музей), художник уверенно преодолел трудности передачи сложных поз. Первый из этих этюдов исполнен на квадратном холсте, в который вписана фигура сильно наклонившегося человека. Переплетающиеся формы, освещенные сверху или уходящие в тень, воссозданы свободно и живописно. Краска то легко протерта по относительно крупнозернистому холсту, то положена пастозно, обличая в Лосенко вкус и профессиональное отношение к живописи, умение увлечь зрителя самим исполнением. Это же следует сказать и об этюде лежащего натурщика, тело которого тонко разработано во многих оттенках основного цвета. В рассмотренных работах и в «Натурщике, сидящем на камне» (Гос. Третьяковская галлерея) ясно сказалось стремление Лосенко запечатлеть пластические и живописные особенности фигуры, показать переход одной формы в другую в их непрерывной живой изменчивости.

Все усилия Лосенко были, в конечном счете, направлены на создание картин. В ноябре 1764 года он уведомлял Академию: «Я сделал картину у себя в доме, которую... носил ко всем профессорам партикулярно, за которую все делали мне хорошую похвалу» [1]. Речь шла о картине «Венера и Адонис» («Смерть Адониса», 1764). Похвала парижских профессоров понятна: Лосенко искусно передал фигуру Адониса, картина написана в легких, прозрачных тонах. Некоторая декоративность картины не назойлива, отдельные детали по-настоящему красивы, и только неумелое, неловкое изображение обнаженной женской фигуры нарушает непринужденность всей композиции. Картина имела успех в России. Академия художеств поместила ее в своем собрании (ныне она находится в Минске, в Гос. художественном музее БССР [2]).

Лосенко много работал. В августе 1765 года он рапортовал: «Теперь я оканчиваю моей композиции картину, которую по окончании покажу здешним академисиенам и вскоре оную отправлю» [3]. Это была картина большого размера — «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака» (1765, Гос. Русский музей). В ней многое резко отличается от того, что было сделано художником всего лишь годом раньше в картине «Венера и Адонис». Менее это коснулось колорита, изысканных сочетаний цветовых пятен. Но материальность фигур Исаака и Авраама, ясность композиционного построения («верного против сюжету»), скупость декоративных мотивов говорят о новых исканиях художника, а также о воздействии на него его учителя Вьена, сторонника все более крепнувших принципов классицизма. Однако сюжеты названных картин не давали художнику возможности в полной мере проявить себя.

Большое значение в творческом развитии Лосенко имело изучение им старых мастеров. Он отдавал немало времени ознакомлению с художественными сокровищами Парижа. Свои наблюдения он суммировал в рукописи «Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры в бытность мою в Париже» [4].

Оценки, которые Лосенко давал увиденным им произведениям, отчетливо характеризуют в первую очередь его самого. В коротких замечаниях проявляется его постоянный интерес к проблеме картины, к произведениям «большого стиля», в которых «композиция величественная и великий маниер, аттитюды фигур избранные». Он отмечал те произведения, сильной стороной которых была выразительность: «Много жару в композиции... Колера жаркие и много вариации в телах... Хорошо из[об]ражена свирепость...». Лосенко ценил правду в картинах: «Натурально изображены воздух и вода... Колера весьма натуральны...

[1] Рапорт от 3 ноября 1764 года (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 72, 1774 г., л. 20).

[2] Показательно, что спустя 15 лет ее композиция была использована Ф. И. Шубиным и Л. А. Валли в барельефе «Эндимион и Селена» (Гос. Русский музей) для Мраморного дворца, а в начале XIX века она оказала воздействие на А. И. Иванова в его картине «Диана и Эндимион» (Псковский обл. краеведческий музей).

[3] Рапорт от 11 августа 1765 года (ЦГИАЛ, ф. 789, указ. дело, л. 38).

[4] ЦГИАЛ, ф. 789. указ. дело. В значительной своей части опубликован и комментирован Н. Н. Коваленской («Мастера искусства об искусстве», т. IV. М.— Л., 1937, стр. 31—38 и 41—44).

Живности много в колерах. Композиция верная против сюжету... Разумно компановано...». Ряд заметок имеет профессионально-технический характер: «Хорошо разделение фигур по плану перспективы. Хорошо групповано.. Чрезвычайно чисто выделано... Кистью владел смело...». Художник заметил и произведения «низкого рода», невысоко тогда ценившиеся: «...Представляет на столе рыбы, устрицы.. Праздник деревенский... Деревенский старик читает...». Он останавливался перед работами великих художников: «Ударение света в картине хорошо изыскано, писал Рембрандт.. Много жару в композиции, фигуры хорошо группованы, писал Рубенс. Похищение сабинянок, экспрессии натуральные, писал Пуссен.. Рисунок верный и экспрессии натуральные, писал Рафаэль». Не довольствуясь имевшимися в Париже оригиналами, Лосенко по гравюрам знакомился и с другими работами. «В библиотеке королевской находится один кабинет естампов... из которого я делаю примечания для моей науки»,— писал он в «Журнале» и жаловался Академии: «Я имею в естампах, в книгах и в протчих инструментах, потребных для живописства, великой недостаток» [1].

Лосенко проявил живой интерес к античности. Он отметил в «Журнале» статую Венеры («хорошая композиция, антик...»), статую Мелеагра («хорошая пропорция, антик...»), статую Венеры — копию с популярной в XVIII веке статуи Венеры Каллипиги из Неаполитанского музея («хороших лядвий, копия с антику»). В парижской Академии он отметил «22 фигуры из алебастру, сняты формами из самых славных антиков в Италии», а в парке Версаля — статуи «Венера, называемая стыдливая, копия с антику» и «Геркулес Медицейский, копия с антику, аттитюд сильный, хорошо из[об]ражено напряжение мускулов, рисунок верен...».

«Журнал» отражает в литературной форме ту борьбу противоречивых стремлений, которая не раз проявлялась в самом творчестве Лосенко в начале 1760-х годов. Художник еще не порвал с традицией барокко, с ее декоративным и чувственным началом, но все более склонялся к новому художественному течению, крепнувшему в европейском искусстве того времени, провозглашавшему возвращение к простоте и «натуральности», которых прежде всего следовало искать в созданиях античности. Стремления Лосенко были частным проявлением этого мощного поворота к эстетике классицизма.

Наиболее благоприятной средой для формирования в творчестве Лосенко классицистических начал был не Париж, а Италия с ее древними памятниками античного мира.

В 1765 году Лосенко получил третью по счету медаль от парижской Академии за композицию «Туллий проводит войска перед телом своего отца, царя Сервия Туллия». В декабре того же года он уехал в Италию. Там он встретился с И. И. Шуваловым, призывавшим художников к новой ориентации. Шувалов

[1] Рапорт от 8 февраля 1764 года (ЦГИАЛ, ф. 789, указ. дело, л. 14).

сообщал Академии: «Школа художеств греческая с парижскою весма разнствует и они (пенсионеры Академии.— *А. С.*) может быть сожалеют, пробыв в последней столь долгое время, и не чувствительно получив французской в художествах вкус», который «знатоками и самими французами здесь находящимися не опробован»[1].

Лосенко нашел в Риме многих единомышленников. Находившийся в те же годы в Италии И. Х. Маннлих, живописец и архитектор, описал в своих пространных мемуарах[2] время препровождение разноплеменной молодежи, в среде которой оказался Лосенко. Он вспоминал: «Весной того года (1765.— *А. С.*) к нам... присоединились очень интересные молодые художники, с которыми я свел дружбу: русские Лосенков и Старов, братья Хаккерты из Пруссии, Ганзен, Розенберг и Хойер из Дании...». Они и некоторые другие «рисовали по вечерам натуру, а также антики. Так собралась дружная компания, которая во все воскресные и праздничные дни отправлялась на Виллу Мадама близ Понте Молла, в трех четвертях мили от Рима». Маннлих вспоминает также о совместных занятиях с Лосенко и несколькими англичанами-живописцами: «Мы развлекались в лоджиях Рафаэля или шли в собор св. Петра, подчас даже в его подвалы».

Занятия самого Лосенко и его друзей, изучавших древности, отразились в рисунке «Путешествующие» (Гос. Русский музей), выполненном в бытность художника в Италии[3]. Рисунок изображает группу юношей, с волнением слушающих молодого человека, читающего книгу (он указывает рукой на руины). Юноши, переспрашивая чтеца и обмениваясь мнениями, знакомятся с памятниками древней культуры, наново открывшейся людям XVIII века в своей благородной и величавой красоте. Рисунок воплощает в себе одухотворенное восприятие античности самим Лосенко и служит поэтическим свидетельством той приподнятой творческой атмосферы, которая окружала его в Риме.

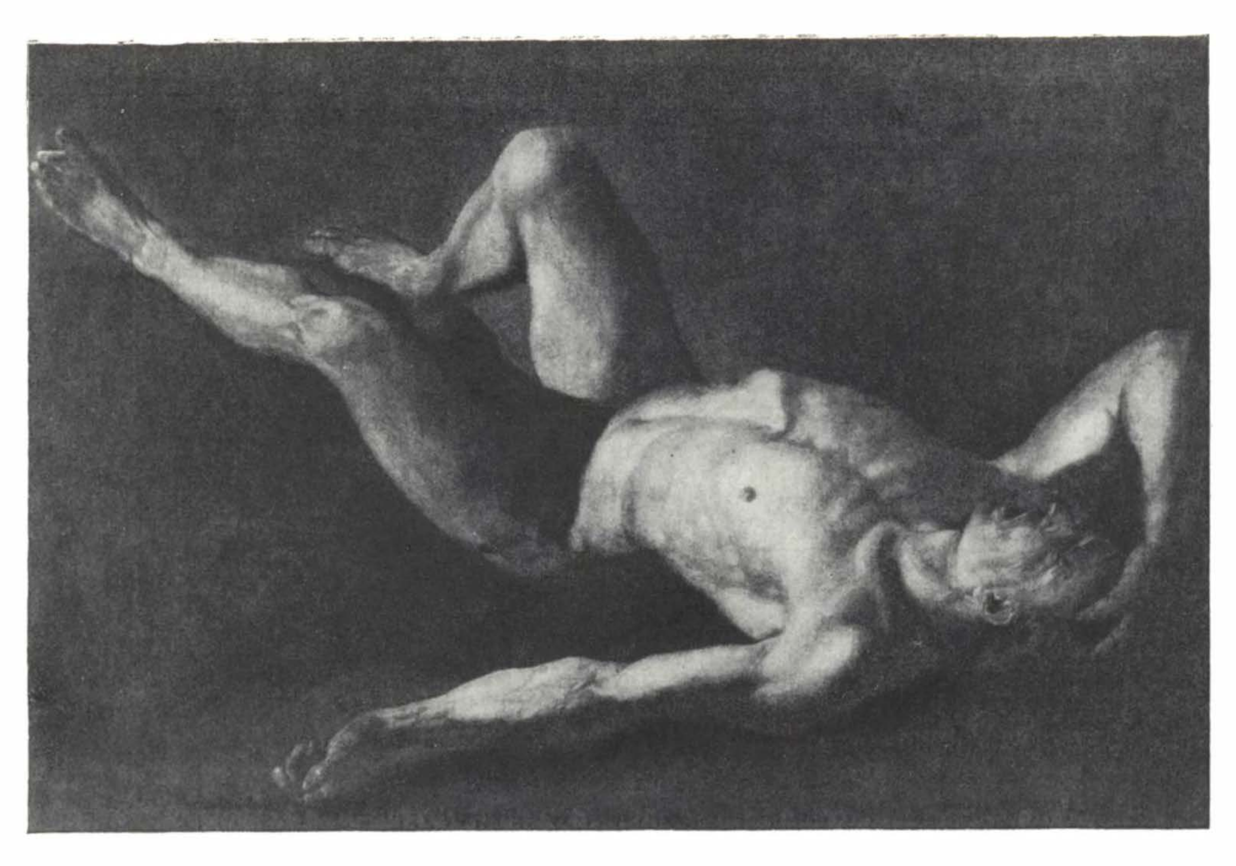
Три года, проведенные в Италии, были заполнены постоянной работой, шедшей по принятой художником программе. В начале пребывания он сообщал: «...ныне я упражняюсь в рисовании с лучших антиков для совершенства рисунку... а на будущий год начну рисовать из славных картин». В 1767 году он «начал рисовать с картин Рафаэлевых в Ватикане и других местах. а с марта по декабрь все последние девять месяцев я должен буду упражняться в колерах». После работы над картинами в Париже Лосенко решил на время отказаться от «сочинения». Послать в Петербург ему поэтому было нечего: «. .мне весьма чувствительно, что я не могу представить никаких о себе свидетельств как моему пребыванию здесь, так и упражнению в науке, ибо я не имею здесь особливого себе учителя, а упражняюсь сам по своей склонности...»[4].

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 39, 1771 г. См. также: С. Яремич. Указ. соч., стр. 60.

[2] J. C. v. Mannlich. Ein deutscher Maler und Hoffman. Lebenserinnerungen. Berlin, 1910, S. 105, 177.

[3] Подробнее об этом рисунке, так же как и вообще о графике Лосенко, см. в настоящем томе в главе «Рисунок и гравюра второй половины XVIII века».

[4] Рапорты Лосенко в Академию (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 72, 1774 г.).



А. Лосенко. Авель. 1768 год.

Гос. музей изобразительных искусств. Харьков.

Произведения, выполненные в конце пребывания в Риме, резко отличались от исполненных в Париже: Лосенко сознательно и успешно овладевал новыми принципами. В марте 1768 года он «начал писать колерами... академические фигуры в величину ординарного человека». Это были «Авель» (Гос.музей изобразительных искусств, Харьков; *стр. 175*) и «Каин» (Гос. Русский музей) — изображения лежащего и сидящего натурщиков. Чувственное восприятие натуры, свойственное Лосенко в парижский период, было отброшено. Художник стремился к лаконичности, к скупости колорита, к строгому линейно-пластическому стилю. Он исследовал как «разумно компановано» человеческое тело, как выражена связь его частей: сухожилий, мускулов, связок, облегающих костяк от пальца руки до плеча, весь торс, и образующих в своем переплетении единую архитектоническую систему. Это были первые произведения Лосенко — представителя классицизма.

Новое понимание искусства Лосенко воплотил в картине «Зевс и Фетида» (1769), написанной в Риме по заказу И. И. Шувалова (выполнявшему поручение графа К. Г. Разумовского; картина находится в Гос. Русском музее). Она производит впечатление подчеркнуто простой, почти лишенной декоративности. В ней

только две фигуры на почти нейтральном фоне, соотнесенные между собою четко и ясно. Их жесты сдержанны, тела переданы обобщенно, складки одежд ложатся скупо, не скрывая форм тела; больше нет «живности в колерах». Художник, в отличие от предыдущего периода, теперь искал прежде всего спокойной ясности и соразмерности частей.

В 1769 году Лосенко прибыл в Петербург. В Академии были выставлены его «Авель», «Каин» и большая копия маслом с «Правосудия» Рафаэля (последняя — в Музее Академии художеств СССР). Работы Лосенко произвели сильное впечатление. «Авель» и «Каин» были восприняты как выдающиеся произведения искусства русского художника. В журнале «Смесь» некто «С», «любитель художеств», писал: «Недавно я видел в Академии Художеств три картины одного Россиянина, обещающего нам Рафаеля. . Удивительно сделаны на теле все мускулы и прибраны пристойныя тени. Как пропорция, так и краски приводят зрителей вне себя.. г. Лосенков в своей работе так представляет человека, как изображает его само естество. Стыдитесь несмысленные почитатели иностранных, смотря на сего художника: никто вам не поверит, что в России не могут родиться великие люди». «Такое предрассуждение не только что не похвально, но еще некоторым образом изъявляет подлость души» [1].

Произведения Лосенко воспринимались современниками как крупный успех русского искусства, предвещавший его близкий славный подъем. Упоминание имени Рафаэля, указывает на то, что в Лосенко видели талантливого художника, способного продолжить в области исторической живописи традиции классического мастерства. Разделяя такие ожидания, Академия художеств предложила Лосенко тему «Владимир и Рогнеда», разрешив ему самому уточнить сюжет. Формулировка темы была взята Академией почти дословно из «Древней Российской истории» М. В. Ломоносова: «Владимир, утвердясь на новгородском владении, посылает к полоцкому князю Рогвольду, чтоб ему отдал дочь свою Рогнеду в супружество; гордым ответом Рогнеды раздраженный Владимир подвигнул все свои силы, столичный Полоцкий город взял силою, Рогвольда с двумя сынами лишив жизни, с высокомысленною Рогнедою неволею сочетался» [2].

Современники художника знали из исторических и литературных источников XVIII века, что позднее Рогнеда пыталась убить Владимира, была приговорена им к смерти и спаслась лишь благодаря вмешательству малолетнего сына. Лосенко изобразил момент вторжения Владимира в покои Рогнеды. Этот эпизод, действительно, является центральным в «прежалостной судьбе» Рогнеды, так как за ним последовали все позднейшие трагические события.

Картину с нетерпением ожидали. Летом 1770 года она была показана на выставке, одной из наиболее значительных в истории Академии XVIII столетия: впервые были убедительно продемонстрированы крупные успехи русского искусства

[1] «Смесь» («Новое еженедельное издание»), 1769, л. 28, стр. 221—222.

[2] «Программа, заданная Г-ну Лосенкову прошлого 1769-го года октября 4-го дня». Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. Академии художеств, д. 46.

на новом этапе его развития. Среди двадцати выставленных картин особо выделялись портреты Левицкого и полотно Лосенко.

Картина «Владимир и Рогнеда» (*стр. 177*) сразу затмила те ученические программы, в которых «упражнялись» воспитанники Академии. Она была новым словом в области исторического жанра — национальное прошлое выдвигалось в ней как явление, равноправное традиционной античной и библейской тематике. Она была новой и для самого Лосенко, — картину на русскую тему он создавал впервые после произведений, написанных им на религиозные и мифологические сюжеты.

А. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770 год.
Гос. Русский музей.

Замечателен редчайший для русского искусства XVIII века документ — «Изъяснение», излагающее взгляды Лосенко на его картину [1]. Оно позволяет лучше понять не только замысел художника, но и его личность, его гуманность, веру в человечность своих героев. «В программе, — писал Лосенко, — Владимир на Рогнеде женился против воли ея, когда же он на ней женился, то должно, чтоб он ее и любил. Почему и представил его так, как любовника, который, видя невесту свою обесчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не так, как другие заключают, что он ее сам обесчестил... что мне кажется очень ненатурально... Изъявляет ей свои извинения в нанесенном отечеству ее оскорблении и утешает от печали с любовным жаром...». Лосенко хотел показать пробуждение в князе раскаяния в содеянном, сомнение в своей правоте; замечание о «ненатуральности» очень характерно для художника: «натуральность» была одним из важных критериев оценки произведений искусств в «Журнале примеченных работ».

[1] Оно сопровождает краткий текст «Программы, заданной Г-ну Лосенкову».

Картина далась художнику нелегко. Он сам произвел выбор одного из пяти сюжетов, возможных по заданной ему программе. Он хотел соблюсти наибольшую достоверность в изображении сцены и особо подчеркнул, что «предпочел натуральное идеялному», сожалея о том, что не имел возможности точно воссоздать событие. «А ежели бы я мог достать всему тому натуру, что надлежит зделать в моей картине,— писал он в «Изъяснении»,—то бы я мог верно избежать от всех Гисторических критик и избавится чрезвычайных нареканий, которым по нещастию живопись подвержена». Существенно также, что Лосенко не желал воспользоваться привычным изображением действующих лиц в условной «античной» одежде; он стремился сохранить национальный колорит в передаче «одеяния и обычаев тогдашних», но «по темности Российской истории»,— писал он,— «я не смог зделать лучше, вчем и академия уже известна сколько мне стоило труда». Все же одна из двух прислужниц Рогнеды показана одетой «в русское платие», с шитой жемчугом повязкой на голове и с заплетенными в косу волосами.

Лосенко стремился выявить отношения действующих лиц между собой, точно определить значение каждой фигуры в картине. Он оттенил патетические переживания Владимира и Рогнеды тихим отчаянием прислужниц княжны и холодным любопытством воинов. В лице стремительно вошедшего Владимира переданы и некоторая растерянность и сострадание к Рогнеде, желание помочь ей и понять происшедшее. Владимир является носителем противоречивых начал: чувства любви и тиранических побуждений. Лосенко тем самым показывал, что Владимир справедливо осужден нести бремя расплаты за насилие над полоцкой княжной, за причиненное ей страдание.

По первоначальным эскизам, известным в нескольких рисунках (Музей Академии художеств СССР и Гос. Русский музей), можно проследить, как кристаллизовалась композиция и уточнялись образы. Первые варианты были сложны и декоративны. Фигуры, расчлененные на две группы, были мало связаны между собой; тяжелые драпировки и сложные архитектурные массы (обычно встречающиеся в произведениях живописи барокко) не могли не мешать восприятию сцены; перегрузка композиции декоративными мотивами заставила вначале выбрать горизонтальный формат картины, который художник позднее отверг. Усилия Лосенко были направлены на поиски ясности и величественности. Он отказался также от драпировок, от арок в глубоком помещении, от изображения Владимира в античном шлеме с гребнем. Желая, по-видимому, передать национальный костюм, Лосенко, однако, остановился на той условной одежде, в которой в те времена нередко появлялись трагические герои на театральной сцене[1].

Окончательный вариант композиции не может быть определен как строго классицистический. Многие элементы его отвечают этому понятию. Но такие детали, как античные пилястры, ваза, рисунок пола и даже излюбленный в произведе-

[1] Есть сведения, что для фигуры Владимира художнику позировал знаменитый актер И. А. Дмитревский.

ниях классицизма поворот голов в профиль относятся лишь к «обрамлению» основного мотива — встречи Владимира и Рогнеды. Главные герои охарактеризованы сильным противоречивым движением, показательны резкие столкновения масс, сложная игра складок одежды. Можно было бы считать, что Лосенко отошел от принципов композиции, найденных им в картине «Зевс и Фетида», если бы насыщенная живым движением центральная группа не была показана строго на первом плане уже в классицистическом духе. Контрастное сочетание несходных композиционно-стилевых явлений в пределах одной картины не ослабило ее выразительности; на ней лежит печать своеобразной, немного наивной искренности художника. Но все же в целом Лосенко не удалось избежать некоторой «декламационности», театральности в трактовке темы.

«Владимир и Рогнеда» — одно из значительных произведений русской исторической живописи XVIII столетия. Решительно обратясь к изучению национального прошлого и, вместе с тем, к формированию идейного облика современников, к воспитанию их, русская историческая живопись твердо заявила этой картиной о своем самостоятельном существовании. Впервые с таким драматизмом воплощались в живописи те идеи, которые были уже знакомы обществу по литературным произведениям. Тема губительного влияния произвола развивалась во многих трагедиях, поставленных на сцене русского театра; самая история Владимира и Рогнеды непосредственно или в несколько измененном виде проходила через многие сочинения А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, Я. Б. Княжнина и других; в переработанном виде она отразится значительно позднее в «Думах» К. Ф. Рылеева. В картине Лосенко делалась попытка решать сложные вопросы общественной и личной морали, выражался протест против «деспотичества»; исторические образы прямо соотносились с тем, что волновало современников. Лосенко указывал путь, которым, по его мнению, должны были идти мастера русского исторического жанра в живописи и скульптуре.

Картина «Владимир и Рогнеда» более всех других живописных работ, появлявшихся до нее в Академии, отвечала понятию «большого стиля». Архип Иванов определил его весьма четко: «Потребно в живописи нечто великое, одушевленное и необычайное, удобное удивлять, пленять и научать; что самое называется большим вкусом»[1]. Свидетельства современников подтверждают, что картина Лосенко могла «пленять и научать». Но путь к искусству «большого вкуса», большого стиля не был ровным и легким. На это указывают весьма заметные недочеты картины, — нарочитая патетика, неумение вполне выразить переживания участников сцены, известная условность группировки фигур в тесном пространстве. Однако в 1770-х годах все это не замечалось зрителями.

Лосенко сразу выдвинулся в ряд лучших русских художников своего времени. Совет Академии, «видя его превосходный талант», избрал его академиком, утвер-

[1] «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведенное первое с итальянского, а второе с французского коллежским ассесором Архипом Ивановым». СПб., 1789.

дил в звании адъюнкт-профессора и, спустя несколько дней, признал профессором. Друзья и почитатели приветствовали художника, «несказанно радуясь». Этот успех положил основание всей позднейшей славы Лосенко в конце XVIII и в начале XIX века.

Вскоре после окончания картины «Владимир и Рогнеда» развернулась обширная преподавательская деятельность Лосенко; вслед затем он был избран на должность директора Академии. Ему были «обязаны все тогда обучавшиеся в Академии не токмо живописи, но даже скульптуре и гравированию. Он во многом образовал их и руководствовал к достижению той отличности, которую некоторые после достойно заслужили»[1]. Для учеников он разработал первое академическое руководство — пособие для рисования человеческой фигуры.

Работа Лосенко над новой картиной «Прощание Гектора с Андромахой» была прервана преждевременной смертью мастера. Правда, в 1773 году картина была почти окончена. Сохранился и великолепный по живописи ее небольшой эскиз (находится, как и сама картина, в Гос. Третьяковской галлерее; *стр. 181*).

Действие развертывается у стен Трои, фигуры размещены на фоне величавой архитектуры, усиливающей общее героическое звучание сцены. Современники отмечали многосторонность характеристик, созданных Лосенко: «...мужество родителя, приятным образом противуположенное нежности и страхам матери. Видя одни черты только, мы угадывали чувствования их и слышали, кажется, разговоры»[2]. Лосенко вновь соединял величавое и простое, героически-приподнятое и естественное. Рядом с суровыми воинами он изобразил плачущую служанку, простодушно вытирающую слезы концом косынки, мальчика с шлемом Гектора, засмотревшегося на находящийся рядом большой щит. Гектор, прощающийся с Андромахой и маленьким Астианаксом, представлен в центре и подчиняет себе все окружающие его фигуры.

Строгая, четкая композиция, пространственность построения, сильные контрасты света и тени, живописность картины в целом, героическая суровость наряду с эмоциональной приподнятостью, фигуры то неподвижные, то в резком движении — все свидетельствует о живучести элементов барокко, своеобразно сочетающихся с элементами классицизма в творчестве Лосенко. Но существенно, что создавая картину, Лосенко стремился усилить классицистические черты и ограничить барочную патетичность первоначального замысла. Многое в этом смысле поясняет сопоставление картины как с эскизом к ней, так и с известным Лосенко по гравюре произведением Ж. Рету на ту же тему[3]. Рету подчеркнул пространственность композиции уходящей вдаль архитектурой, устремляющимися из глубины конями с колесницей; аффектированность движений

[1] И. Акимов. Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках.— «Северный вестник», 1804, ч. I, № 3, стр. 350 и 351.

[2] М. Муравьев. Эмилиевы письма.— «Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения М. Н. Муравьева», т. I. СПб., 1856, стр. 128.

[3] Г. Жидков. К вопросу о природе раннего русского академического классицизма.— «Институт археологии и искусствознания. Труды отделения искусствознания», М., 1926, стр. 51—60.

А. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773 год

Гос. Третьяковская галлерея.

свойственна у него группе, окружающей Гектора, и большинству других участников сцены. Лосенко же «успокоил» свою картину: патетичен лишь один Гектор; глубокое волнение Андромахи почти не выражается вовне; молча присутствуют при прощании воины Гектора; архитектура постепенно и последовательно уводит взор зрителя к тяжелым башням, замыкающим пространство. Эскиз занимает как бы промежуточное положение между двумя возможными решениями, намеченными картинами Рету и самого Лосенко. Единая динамическая стихия пронизывает его композицию и сливает в одно взволнованное целое всю сцену; насыщенная живописность ставит эскиз в известной мере выше картины, несколько вялой и однообразной в колористическом отношении.

Выбор сюжета из «Илиады» не означал ослабления общественного содержания в картине художника. Из сокровищницы прославленных образов античности Лосенко взял сюжет, наиболее отвечавший его представлению о воспитательном значении искусства. «Гекторово прощание» (как называли картину современники) должно было укреплять в сознании зрителей идеалы патриотического служения родине, готовности ради нее к подвигу и самопожертвованию.

Над последней картиной Лосенко работал в трудных условиях, о которых сейчас можно лишь догадываться. Придворные круги все более и не без успеха стремились подчинить Академию художеств своему влиянию. Лосенко же выдвигал в картинах идеи гуманности, законности, патриотического самопожертвования, чуждые и враждебные реакционным силам крепостнической монархии. Лосенко не создавал пышных аллегорий, не писал картин, прославляющих Екатерину II (хотя она и посетила его мастерскую в 1770 году). Обязанности директора Академии отвлекали его от творчества, ссорили с И. И. Бецким; у художника появились недруги и завистники. Э. М. Фальконе, пытаясь заступиться за него, писал императрице: «Преследуемый, утомленный, опечаленный, измученный тьмою академических пустяков, ни в какой Академии не касающихся профессора, Лосенко не в состоянии коснуться кисти; его погубят несомненно. Он первый искусный художник нацип, к этому остаются нечувствительны, им жертвуют...»[1]. Екатерина обещала взять Лосенко в Эрмитаж, в свой личный музей, но обещания не выполнила. «Отступившая к внутренним частям водяная болезнь» оборвала жизнь художника.

Ранняя смерть Лосенко заметно отозвалась на Академии. «Кончина его сделала в успехах промежуток, продолжавшийся несколько лет. Хотя и остались художники, но после таковой потери обучавшиеся погружены были в уныние и мало кому доверяли»[2]. Эти слова тем более показательны, что принадлежат И. А. Акимову, продолжателю Лосенко. Высокая оценка трудов Лосенко была разделена новыми поколениями и выражена в несколько гипертрофированной форме в первые годы следующего столетия Реймерсом: «В нем потеряли Ломоносова русской живописи. То, что поэт создал для русской нации, Лосенко создал для искусств»[3]. Действительно, в его лице был потерян передовой художник и педагог, широко образованный человек и общественный деятель.

Преемники Лосенко, П. И. Соколов и И. А. Акимов, стремились продолжить дело, так успешно им начатое. Но результаты их творческой деятельности были менее значительными, чем у Лосенко, а работать им пришлось в годы, когда официальная роль Академии как правительственного органа стала заметна со всей очевидностью. Подавление крестьянской войны 1773—1775 годов и открыто проводимая реакционная политика обусловили в Академии тематику сугубо официального характера. Показательны темы, данные в 1776 году ученикам всех академических классов, запечатлевшие верноподданнический «восторг» по случаю приезда Екатерины II из Москвы в Петербург. Соколов и Акимов, вскоре после того вернувшиеся из заграничной поездки, не нашли условий для плодотворного развития «лосенковской традиции». Творческое формирование этих художников

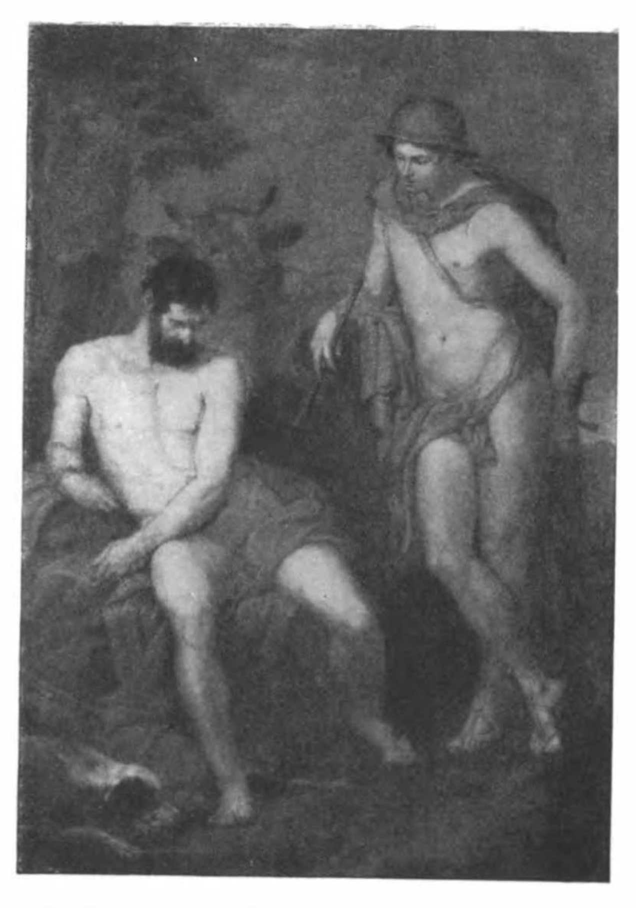
[1] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. XVII. СПб., 1876, стр. 123.

[2] И. Акимов. Указ. соч., стр. 351.

[3] H. Reimers. L'Académie Impériale des Beaux Arts á St.-Pétersbourg, depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I. Saint-Pétersbourg, 1807, p. 10.

завершалось в период, неблагоприятный для Академии в целом и для исторической живописи в частности.

Петр Иванович Соколов (1753—1791) был крепостным княгини Е. Д. Голицыной. После ее смерти он получил освобождение от крепостной зависимости и поступил в Академию[1]. В 1770 году Соколов был удостоен малой золотой медали за картину на тему «О удержании Владимиром нанесенного от Рогнеды на него сонного и на тот час пробудившегося удара ножом», а в 1772 — большой золотой за программу «Кирилл философ греческий по изъяснении разных вер показывает Великому князю Владимиру завесу со изображением страшного суда». Вслед за этим художник «упражнялся» в Италии «под смотрением г. Батони и Натуара в рисовании с натуры»; сочинял также эскизы и писал копии. Но ни в Италии, ни позднее— в Петербурге он не работал более над темами из русской истории.



П. Соколов. Меркурий и Аргус. 1776 год.
Гос. Русский музей.

Летом 1774 года Соколов приступил к созданию картины «Меркурий и Аргус» (Гос. Русский музей; *стр. 183*), которой придавал большое значение. На протяжении двух лет он уточнял композицию, уведомляя Академию, что затрудняется «в первый раз произвесть толь большой препорции картину», где необходимо прибегать к помощи этюдов и искать «щасливых положениев фигур»[2].

Среди зрелых произведений Соколова эта картина наиболее удачна. Исполненная, как и другие композиции, на тему античного сказания, она выделяется тонкостью и продуманностью замысла, гармонией живописного построения. Соколов с большим тактом передал в ней настроение тревожной тишины; цвета, смягчаемые вечерним сумраком, мягко согласованы между собой.

Летом 1776 года Соколов начал работать над композицией «Дедал и Икар», которую окончил в 1777 году (Гос. Третьяковская галлерея). В ее основу художник положил, как сообщал Рейфенштейн, тот эскиз, в котором действие было

[1] В Академии Соколов испытал воздействие Д. Г. Левицкого и А. П. Лосенко. Ряд сведений о Соколове содержится в статье (принадлежащей, по-видимому, П. Н. Петрову), напечатанной в журнале «Иллюстрация» за 1862 год (№ 222 и 224).

[2] «Иллюстрация», 1862, № 222, стр. 348.

И. Акимов. Великий Князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев. 1773 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

«выражено с большею простотою»[1]. Однако интересная попытка передать древнюю мечту человека о полете не удалась художнику — картина невыразительна, идея не получила образного воплощения. Стремление найти внешне простое и логически ясное решение, привело лишь к схематизму, бедности композиции, скованности движений. Вряд ли картина могла захватить самого художника и еще менее — увлечь зрителей.

Большие картины Соколова, «приличествующие» академическому мастеру, показали, что живое содержание исчезло из исторического жанра в пору, когда Академия заметно подверглась воздействию реакции. В 1770 — 1780-годах Академия не имела той относительной независимости, которая позволяла в те же годы передовым писателям создавать произведения, связанные с русской действительностью. Мастера исторической живописи были неизбежно сильнее скованы официальными требованиями, чем портретисты и пейзажисты. Поэтому картина

[1] «Иллюстрация», 1862, № 224, стр. 392.

«Венера и Адонис» (Гос. Русский музей), написанная Соколовым в 1782 году, при несомненной умелости исполнения, холодна и ничем не отличается от многочисленных картин мифологического содержания, возникавших в различных западноевропейских академиях XVIII века.

Поэтическое чувство, свойственное Соколову, проявилось не в этих произведениях, а в таких, как портрет Н. П. Панина (1779, Гос. Третьяковская галлерея), и в ряде рисунков. К числу его лучших работ относятся непринужденно исполненные зарисовки (не менее пятнадцати), гравированные И. Х. Набгольцем и Е. И. Копкиным для издания «Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества, с прочими в пользу общества установлениями» (СПб., 1789—1791). Вероятно, заслуживали внимания и не дошедшие до нас два его рисунка памятника Петру I Э. М. Фальконе, сделанные в 1783 году для гравюры. Последние годы жизни, с 1785 года, Соколов заведовал в Академии «баталическим классом» и обучал рисованию цветными карандашами и живописи акварелью.

Не смогло полностью развернуться и дарование Ивана Акимовича Акимова (1755—1814), хотя он и достиг высоких ступеней академической иерархии. Сын наборщика сенатской типографии, Акимов стал со временем адъюнкт-ректором и директором Академии (а также директором шпалерной мануфактуры).

В 1771—1773 годах для получения малой и большой золотой медалей Акимов работал над программами, еще следовавшими традиции исторической живописи предшествующего десятилетия и отвечавшими характерным для этого времени исканиям прогрессивного содержания. Из ранних композиций Акимова известна теперь только картина «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 184*), за которую он получил в 1773 году большую золотую медаль[1]. Отпечаток еще ученического подхода к делу лежит на этом произведении 19-летнего живописца, хотя картина и свидетельствует об усвоении основ профессиональных знаний.

В период своего пенсионерства Акимов занимался в Болонье и Риме, посетил Венецию и Флоренцию. В Болонье, в 1775 году, он закончил начатую в Риме картину «Прометей, делающий статую по повелению Минервы» (Гос. Русский музей), работал над картиной «Дидона и Эней, укрывающиеся в пещере от бури» и над копиями произведений Гверчино и Каньяччи. Во время вторичного пребывания в Риме (конец 1776 — начало 1778 г.) он трудился над окончанием «Дидоны и Энея», а также над картинами «Нарцисс, любующийся своим отражением в воде фонтана» и «Фавн, забавляющийся с козленком». Рейфенштейн сообщал Академии, что в Риме Акимов принялся за изучение натуры[2].

Другие его работы — «Крещение кн. Владимира», «Кирилл — философ греческий по изъяснении разных вер показывает великому князю Владимиру завесу со изображением страшного суда» и «Великий князь Изяслав Мстиславович, открывающийся любимым воинам, хотевшим убить своего раненого полководца, пе узнав его на поле брани под шлемом».

[2] Н. Собко. Словарь русских художников..., т. I, СПб., 1893, стр. 61—62.

Работая в Италии над мифологическими произведениями, Акимов развивал свое умение компоновать, как о том можно судить по его картине «Прометей, делающий статую по повелению Минервы». Тот же навык сказался и в его программе на звание академика, выполненной в 1782 году в России, снова на мифологическую тему: «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии своего друга Филоктета по получении смертоносной одежды от своей бывшей возлюбленной Дейяниры, похищенной кентавром Незусом» (Гос. Третьяковская галлерея). Фигуры в этой картине не лишены выразительности, но колорит ее беден и негармоничен.

Попытки Акимова по возвращении в Россию в 1778 году обратиться к национальным историческим темам не привели к положительным результатам. Изобразительные средства классицизма грозили превратиться у него в вялую схему. Абстрактность и надуманность были свойственны его произведениям. Самые темы исторических полотен Акимова не позволяли ему создать связанную с запросами русской действительности картину. Акимов работал над композициями: «Князь Рюрик, поручающий, при кончине своей, младенца Игоря и вместе с ним — княжение сроднику своему Олегу», «Крещение вел. кн. Ольги», «Новгородцы, ниспровергающие Перуна». Две последние картины находились в XIX веке в Арзамасской школе живописи А. В. Ступина; вторая из них поступила в 1955 году в Русский музей. «Новгородцы» компонуются несколькими крупными группами, соотнесенными между собой весьма формально; изображение их совершенно безлично.

Произведения Акимова свидетельствуют о том, что в 80-х годах исторический жанр переживал глубокий кризис. Акимов работал все меньше; наступивший XIX век он смог встретить лишь двумя маленькими мифологическими аллегорическими полотнами — «Геркулес на распутье» (1801, Гос. Русский музей) и «Сатурн с косою, сидящий на камне и обрезывающий крылья Амуру» (1802, Гос. Третьяковская галлерея).

Общественная атмосфера 1800-х годов, патриотический подъем видимо оживили творчество художника, создавшего картины на необычные для него конкретные исторические сюжеты — «Подвиг знаменосца унтер-офицера Азовского полка Старичкова» (1806) и «Петр I, пишущий указ Сенату в лагере под Прутом» (до 1807 г.). Однако местонахождение этих картин неизвестно и поэтому судить о них невозможно[1].

[1] Имеются указания, что И. А. Акимовым в этот период были исполнены еще две картины, на одной из которых были изображены проводы ополченца на Отечественную войну 1812 года, на другой — его возвращение в деревню. В 1820-х годах в «Русском музеуме» П. П. Свиньина хранились две картины на подобные сюжеты под наименованием «Семейственные картины» и считались произведениями Акимова. (Одна из них в настоящее время в Гос. Третьяковской галлерее). Несмотря на то, что они находились в почти современном Акимову собрании, принадлежность их ему сомнительна. Зато рисунок, положенный в основу гравюры А. П. Екимова «Благословение при сговоре крестьянской свадьбы», в действительности выполнен И. А. Акимовым, на что указывает подпись под гравюрой.

Творчество Акимова не имело большого значения для русского искусства. Неясна и его роль как педагога, — учеников, которые были бы явно обязаны ему, назвать нельзя; сообщений о его педагогических приемах никто из художников, работавших под его руководством в XVIII веке, не оставил[1]. Акимов уверенно и умело рисовал, был начитан, обладал ораторскими способностями; его перу принадлежит «Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках»[2]. Он был крупнее ряда других представителей Академии 1780-х годов, но сама Академия художеств вновь стала более активно проявлять себя в общественной жизни страны лишь позднее, в 1790-х годах. Видным деятелем Академии в новый период ее подъема стал Г. И. Угрюмов.

Григорий Иванович Угрюмов (1764 — 1823) принадлежал к воспитанникам первых приемов реорганизованной И. И. Бецким Академии; он полностью прошел весь ее пятнадцатилетний курс. Будущий художник был отдан в Академию отцом[3] в 1770 году. Его учителями стали наиболее видные представители академической школы—Г. И. Козлов, П. И. Соколов, И. А. Акимов. Угрюмов обладал творческой одаренностью; его ранние произведения имели некоторый успех[4].

В 1785 году Угрюмов получил большую золотую медаль за композицию «Агарь в пустыне» и был отправлен в Рим на четыре года. Во время своего пенсионерства Угрюмов, по примеру Лосенко, работал «усидчиво, не тратя времени». Кроме рисования произведений античной скульптуры, он занимался также и в натурных классах римской Академии и Французской академии в Риме. Выполненные им копии с произведений старых итальянских живописцев заслужили похвалу на родине, — Совет Академии художеств нашел, что «затраты на него не пропали даром». Одна из них (копия с картины П. Веронезе «Похищение Европы») имела особенно важное значение для Угрюмова: возможность непосредственно, с кистью в руке, изучать приемы великого венецианского живописца послужила развитию его колористического мастерства (копия находится в Музее Академии художеств СССР).

По возвращении на родину Угрюмов был назначен в 1791 году преподавателем класса исторической живописи вместо умерших Козлова и Соколова; в 1797 году он стал академиком, а в 1800 — профессором.

Одной из первых работ Угрюмова, исполненных в России, была композиция «Апофеоз Петра I» — роспись купола «Храма розы без шипов» на Александровой

[1] В старой заметке, посвященной А. В. Ступину, говорится о рукописи «Краткое начертание о живописи императорской Академии художеств г. Ректора Ивана Акимовича Акимова, собранное учеником его Ступиным в 1800, 1801 и 1802 годах». По-видимому, это был свод теоретических и педагогических высказываний Акимова. До нас он не дошел (см.: «Иллюстрация», 1862, стр.277—278).

[2] «Северный вестник», 1804, ч. I, № 2 и 3.

[3] Г. И. Угрюмов был сыном купца-жестянщика Ярославской губернии. Отец художника был незаурядным человеком, если судить по избранию его в число депутатов Комиссии по составлению нового уложения.

[4] На аукционах Академии были проданы в 1783 году две его «Детские вакханалии» — по 25 руб. каждая (ныне, под названием «Амуры», в Гос. Третьяковской галлерее) и картины «Смерть Лукреции» и «Иосиф, толкующий сны в темнице» — по 53 руб.

даче близ Павловска[1]. За ней последовали большие картины, создавшие Угрюмову славу реформатора русской исторической живописи.

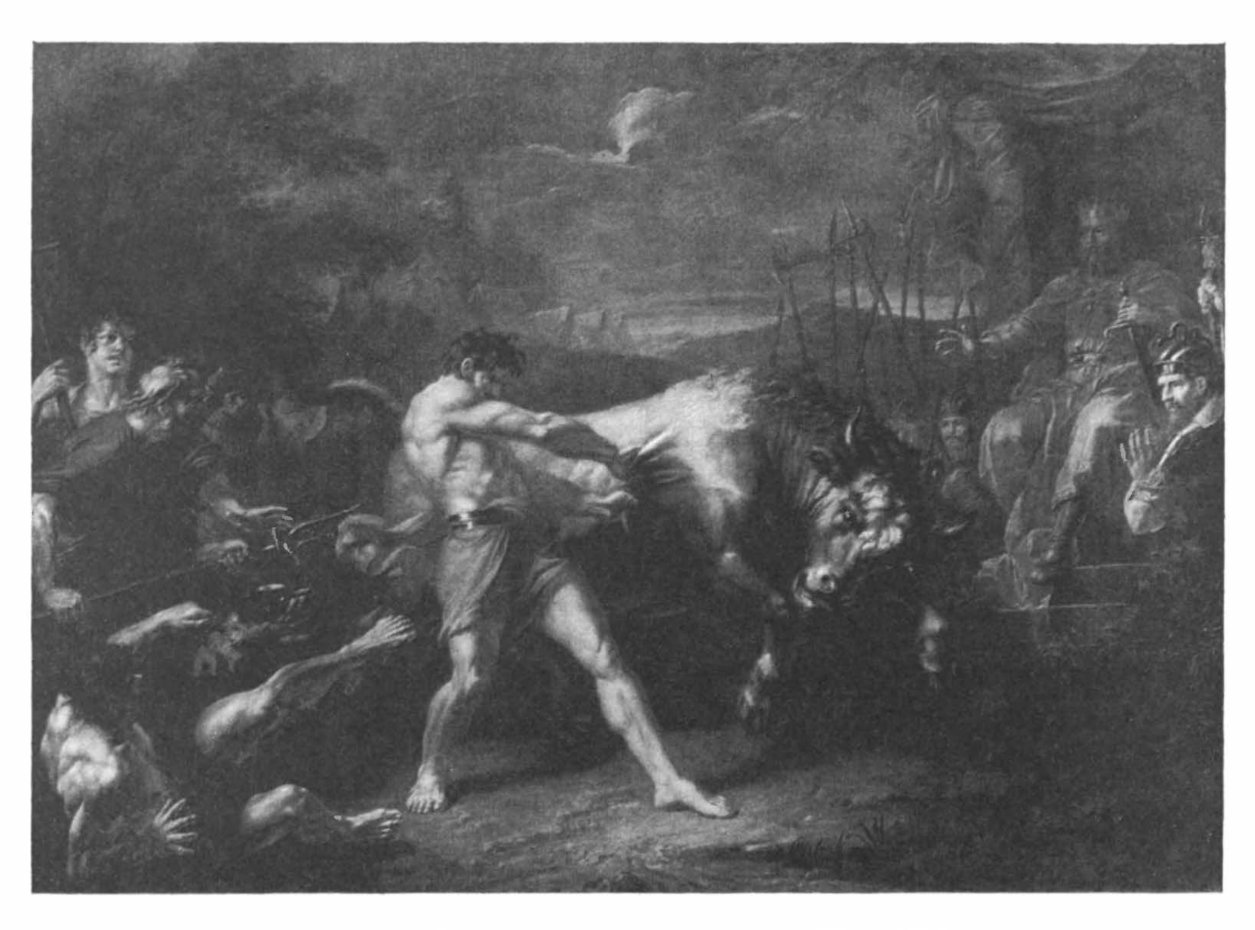
Главные картины Угрюмова были выполнены им по заказу и, следовательно, темы их были предопределены. Но особенности истолкования этих тем (даже при условии утверждения эскизов заказчиком) составляли заслугу самого художника: Угрюмов по-новому осветил образы действующих лиц и выдвинул мотивы, которые раньше не разрабатывались.

Новые черты сказались в первой же оригинальной исторической картине Угрюмова «Торжественный въезд в Псков Александра Невского после одержанной им над немецкими рыцарями победы» (Гос. Русский музей). Она была написана в 1792 году за 800 рублей[2] для Александро-Невской лавры и более ста лет находилась в интерьере Троицкого собора. Заслуживает внимания своеобразная трезвость трактовки этой церковной картины; данью церковным требованиям служит лишь тонкая, почти незаметная полоска нимба над головой Александра Невского, да сентиментальность его образа. В остальном Угрюмов стремился дать по возможности исторически-конкретное изображение: лица одних участников процессии отражают радость победы, других — печаль поражения и плена; кольчуги воинов и латы пленников переданы достаточно точно; женщины представлены в сарафанах, а дети — в рубашках. Вздымающиеся справа копья указывают на многочисленность войска, участвовавшего в походе Александра. Хотя образы людей из народа носят идеализированный характер, все же именно народная тема, намеченная здесь Угрюмовым, сообщает значительность картине, несмотря на то, что последняя не блещет мастерством. Эта тема легла в основу следующего произведения художника «Испытание силы Яна Усмаря» (Гос. Русский музей; *стр. 189*), за которое он в 1797 году получил звание академика.

Само наименование картины, писавшейся в 1796 году, указывает на то, что главным лицом в ней является «простой человек» — сын киевского кожевенного мастера. Он изумляет присутствующих, вырывая кусок шкуры и мяса из бока мчащегося на него разъяренного быка. Этим он доказывает свое право на единоборство с печенежским богатырем (печенеги осаждают Киев), на которое не решаются ни киевский князь Владимир, ни воины княжеской дружины. Угрюмов своей картиной возвеличил подвиг народного героя, впервые признанного искусством XVIII столетия. Вместе с тем изменились, став более энергичными, средства художественной выразительности. После ряда произведений живописи конца 70-х и 80-х годов, нередко вялых по экспрессии, по композиции и колориту, «Ян Усмарь» Угрюмова выделяется мастерством исполнения, прямо продолжая лосенковскую традицию (представленную «Прощанием Гектора с Андромахой»). Композиционно картина очень удачна: динамичная группа воинов — слева, князь

[1] Следы росписи были видны в куполе этой небольшой беседки еще в 1930-х годах.

[2] С. Рункевич. Александро-Невская лавра. 1713—1913. СПб., 1913, стр. 726.



Г. Угрюмов. Испытание силы Яна Усмаря. 1796—1797 годы.

Гос. Русский музей.

Владимир в тени шатра — справа, Усмарь с разъяренным быком в средней части полотна полностью исчерпывают тему. Использование известной глубины первого плана позволяет ясно и без однообразия охватить всю сцену, а мощная фигура Усмаря с его сильным движением сразу привлекает внимание. Конечно, Угрюмов был еще далек от реалистического воссоздания обстановки и облика народного героя определенной исторической эпохи. Передавая атлетически развитую, могучую полуобнаженную фигуру Усмаря, он во многом исходил из образцов античной скульптуры. Но это был обычный прием академического художника тех лет, помогавший создать героический образ.

Угрюмов показал себя талантливым и хорошо подготовленным мастером, — картина ясна по замыслу, мягко объединена прозрачными золотистыми тонами. Художник контрастно сочетал ряд мотивов: свободное движение Усмаря, беспомощное падение опрокинутого в суматохе воина и другие; лицо юноши слева своей одухотворенностью и привлекательностью предваряет образы позднейших произведений В. А. Тропинина.

В конце столетия Угрюмов получил заказ на большую и ответственную работу для срочно строившегося Михайловского замка, — на написание картин

«Взятие Казани» и «Избрание Михаила Федоровича на царство»[1] (обе — Гос. Русский музей; *стр. 191*). Работа над ними продолжалась дольше двух лет (с 1797 по 1799 г.). В этих картинах Угрюмов развернул величавое повествование о далеких временах. Если учесть, что картины создавались в обстановке военно-полицейского режима царствования Павла I, то тем более следует оценить достоинство и независимость Угрюмова, проявленные при работе над ними. Даже обратившись к такой официальной монархической теме, как венчание на царство Михаила Романова, Угрюмов проводил идею об ответственности, возлагаемой на государя бременем власти. В согласии с идеалами многих дворянских просветителей, Угрюмов выражал мысль о гражданском долге, о призвании правителя.

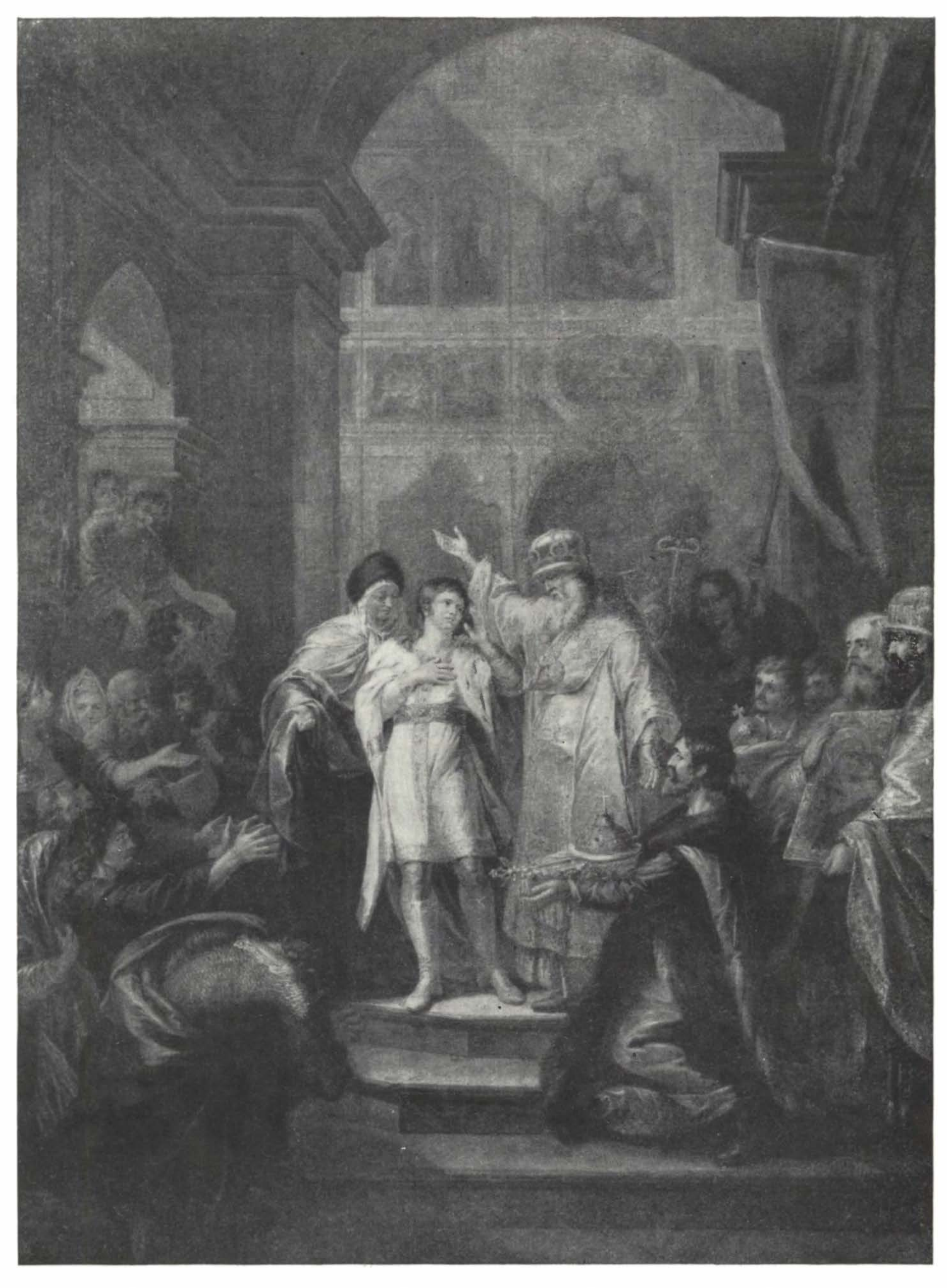
В картине «Взятие Казани» Угрюмов перенес действие в пейзаж. Группу первого плана — Иван Грозный принимает под свое покровительство хана и его семью — нельзя представить без изображения войск, штурмующих Казань. Это изображение войск (правда, менее различимых в сумраке дали, чем освещенные фигуры первого плана) составляет неотъемлемую часть замысла — часть, без которой потеряла бы смысл и группа с царем и ханом.

Заслуга Угрюмова в развитии русской исторической живописи заключается в том, что он долю своего внимания перенес с титулованных героев на их сподвижников, на воинов и даже на представителей народа, а также в обращении к собственно-историческим проблемам. Морально-воспитательные задачи не решались им так прямолинейно, как это делалось несколько ранее; в эпизодах из жизни князей художник стремился выявить прежде всего их государственное значение (правда, в картинах Угрюмова отдельные личности по-прежнему являлись определяющей силой исторического события).

Угрюмов своим искусством отражал относительно передовые для конца XVIII века общественные взгляды. Его связь с кругами дворянских вольнодумцев вероятна, хотя пока не имеется никаких материалов для конкретного освещения условий идейного формирования художника. Нельзя игнорировать, однако, того, что в скором времени после создания своих важнейших картин и получения звания профессора в 1800 году, Угрюмов был избран почетным членом Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств. Это свидетельствовало об уважении к нему передовой литературной и художественной общественности на рубеже XVIII — XIX столетий.

В картинах Угрюмова оставалось, бесспорно, немало условного, связанного не только с уровнем развития исторической науки того времени, но и с уровнем достижений самого искусства. Обращаясь к сложным, обобщающего характера историческим темам, художник оперировал в значительной мере еще отвлеченными, общеобязательными для «высокого» искусства «правилами», в основе которых лежало представление о неизменном, почерпнутом из античности иде-

[1] Эскиз к последней картине — в Гос. Третьяковской галлерее.



Г. Угрюмов. Избрание Михаила Федоровича Романова на царство. 1797 — 1799 годы.

Гос. Русский музей.

але красоты. Впоследствии такое понимание задач живописи вызовет резко критическое отношение со стороны передовых художников-реалистов. Однако для своего времени те элементы правды и более широкого, чем раньше, толкования исторической темы, которые проявились в картинах Угрюмова, имели положительное значение.

Творческая деятельность Угрюмова не была ограничена лишь областью исторического жанра. Заметное место в истории русской живописи должно быть отведено также и его портретным произведениям. Они изображают купцов, что не очень обычно для академического искусства той поры.

Самый живописный и экспрессивный среди этих работ — «Портрет купца» (Гос. Русский музей) — был написан в 1790-х годах; портреты А. И. Серебрякова, купца и именитого олонецкого гражданина, и его жены (Гос. Третьяковская галлерея) созданы в 1813 году, а купца Ивана Водовозова (там же) — в 1814 году. Они отличаются простотой и трезвой деловитостью. Кроме того, Угрюмовым был в 1812 году исполнен портрет М. И. Кутузова (Музей «Бородино»)[1].

Учениками Угрюмова были наиболее видные деятели Академии первой трети XIX века — А. И. Иванов, В. К. Шебуев, А. Е. Егоров. Его учеником являлся также О. А. Кипренский. Все они восприняли от Угрюмова высокую профессиональную культуру, владение рисунком, патриотический пафос художественного труда. Угрюмов наследовал Лосенко в создании академической художественной школы; оба этих мастера принадлежат к значительным деятелям национальной культуры второй половины XVIII столетия.

[1] Своеобразным проявлением исторических интересов Угрюмова служит также создание им проектов медалей в память Полтавской победы и мира со Швецией.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ КОНЦА XVIII И НАЧАЛА XIX ВЕКА

А. А. Федоров-Давыдов

Во второй половине XVIII столетия русская живопись обогащается новыми видами, постепенно охватывая весь возможный по условиям того времени круг сюжетов и тем. В том числе возникает в последней четверти века и пейзажная живопись в качестве самостоятельного жанра. Воспитанник Академии художеств С. Ф. Щедрин становится в 1776 году, по возвращении из заграничного пенсионерства, первым профессором-руководителем специального пейзажного класса. За свою 28-летнюю педагогическую деятельность он воспитал целую плеяду пейзажистов — живописцев и граверов. Пейзажистами становятся М. М. Иванов, которого предназначали в баталисты, и Ф. Я. Алексеев, из которого готовили театрального декоратора. Эти три художника и группирующиеся вокруг них ученики и последователи в конце XVIII — начале XIX века закладывают основы русской школы пейзажной живописи.

О том, как велик был интерес к пейзажной живописи, свидетельствуют поездки художников по стране с целью изображения различных местностей и городов. Интересом к пейзажной живописи было вызвано и образование при Академии художеств в 1799 году специального гравировального ландшафтного класса [1].

Сложению собственно пейзажной живописи предшествовало развитие в XVIII веке видовой гравюры и декоративной живописи с изображением фантастических пейзажных и архитектурных мотивов. Пейзажная живопись возникает в большой мере на основе декоративных изображений природы и надолго сохраняет связь с декоративной и декорационной живописью. Вместе с тем она

ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 48, 1799 (рескрипт Павла I); д. 13, 1803 г. («О вступлении в полное ведение Академии художеств гравировального ландшафтного класса»).

использует и развивает видовое начало, которое постепенно становится в ней ведущим и определяющим.

Таким образом, можно считать, что в складывающейся на рубеже XVIII и XIX веков пейзажной живописи происходит как бы своеобразное слияние этих двух предшествующих ей видов изображения — ведуты и декоративного пейзажа. Но данный процесс нельзя понимать как механическое сочетание обоих начал. Суть дела состояла о том, что в рождающейся пейзажной живописи изображение вида города или сельской местности становилось художественно образным; эстетическое восприятие природы утверждало себя в изображении конкретного вида, а не условных построений, характерных для декоративного панно.

Это было проявлением нового отношения к действительности: красоту и поэзию стремились находить в самой натуре, в том, что представало перед художником как реальный вид. Это было выражением в живописи того нового взгляда на природу, который сказался также и в замене строго распланированного регулярного сада с его подстриженными деревьями и шпалерами зелени «натуральным» или пейзажным парком, при устройстве которого «главная цель состоит в том, чтоб во всем колико можно более подражать натуре и всем вещам придавать красоты, более сообразные натуральным...»[1]. В таком парке прямые аллеи, окаймленные шпалерами подстриженной зелени, уступали место прихотливо изгибающимся дорожкам, повороты которых открывали каждый раз новый вид. Ровные партеры зелени заменялись мягкими скатами холмов, водоемы геометрической формы и фонтаны — журчащими речками и прихотливых очертаний прудами с островками, а подстриженные деревья — свободно растущими и образующими живописные купы. Разумеется, и в таком «натуральном» саду природа была искусно обработана архитекторами и садовниками, носила идеализированный и специфически эстетизированный характер. Но сама эта эстетизация природы проистекала не из желания ее переделать, подчинить созданным архитектором формам, а из стремления выявить красоту и поэтичность «естественной» природы. В регулярном саду первой половины XVIII века господствовала архитектура, и сам сад являлся как бы ее продолжением; в нем подстриженные деревья, газоны, цветники и геометрическая планировка аллей были равнозначны всякого рода садовым павильонам. Теперь же сами эти парковые сооружения подчинялись природе, входили в пейзаж как его составная часть. Современники подчеркивали живописный и «видовой» характер пейзажного «натурального» сада, сравнивая его устроителя с живописцем. Непрерывная смена видов служила композиционной основой построения такого рода парка. Эти художественные принципы были изложены в трудах теоретиков пейзажного парка в России — А. Т. Болотова и Н. А. Львова[2].

[1] А. Болотов. Некоторые практические замечания о садах новейшего вкуса.— «Экономический магазин», 1784, ч. XX, стр. 20.
[2] См. в VI томе настоящего издания раздел «Архитектура русской усадьбы».

Отразившийся в таких парках интерес к природе можно сравнивать с развитием его в современной литературе, прославляющей простоту и «приятство» сельской жизни, рисующей естественные картины природы и города и даже делающей порою жизнь природы предметом изображения. Так, уже в 1757 году, в «Ежемесячных сочинениях», издаваемых Академией наук, помещается повествование «Дворянин в деревне», где описываются культурная дворянская усадьба и наслаждение природой живущего в ней помещика. Последнее, как известно, занимает немалое место в мемуарах А. Т. Болотова, передового агронома и пропагандиста новых методов ведения сельского хозяйства. В 1777 году переводится на русский язык одна из распространеннейших книг сентиментализма — «Разговоры о красоте естества» И. Г. Зульцера, а в 1798 году выходит русский образчик так называемой «описательной поэзии» — большая поэма С. С. Боброва «Таврида или мой летний день в Таврическом Херсонесе». Классическое произведение этого рода литературы, где жизнь природы выступала в качестве главного действующего лица, — «Сады» Ж. Делиля, — впервые переводится в отрывках П. М. Карабановым в 1801 году и А. Ф. Воейковым полностью — в 1816 году. Любопытно, что Воейков, опубликовывая поэму Делиля, включил в ее текст сочиненное им самим описание русских садов, в том числе одного из прославленнейших пейзажных парков того времени в имении Лопухина «Саввинское». Свои стихи он снабдил специальными примечаниями.

Описания красот природы и вызываемых ими переживаний «чувствительного сердца» становятся неотъемлемой частью того жанра путешествий, развитие которого в русской литературе было начато успехом «Писем русского путешественника» Карамзина (1791). Среди многочисленных произведений этого жанра наиболее интересны своими пейзажными описаниями и картинами природы «Путешествие в полуденную Россию» В. Измайлова (1800—1802) и «Досуги крымского судьи, или второе путешествие в Тавриду» П. Сумарокова (1803—1805).

Еще большее значение имеют пейзажные картины и поэтические описания природы в повестях Карамзина и писателей его круга. Они являются средством подчеркнуть переживания и чувства героев, создать для них соответствующий эмоциональный фон. Очень характерна в этом отношении повесть «Бедная Лиза», открывающаяся широкой панорамой Москвы, своего рода пейзажной «увертюрой» к повести; смена картин и состояний природы от светлого ясного утра к мрачному вечеру вводит нас в повествование о радостном начале и печальном конце лизиной любви. Этот параллелизм между состоянием природы и человеческими переживаниями с особой ясностью выступает в известной «Деревне» Карамзина. Но и писатель совершенно другой общественной и идейной ориентации — Радищев — вводит в свою басню «Журавли» прочувствованное описание осенней грустной природы: «Осень листы ощипала с дерев, иней седой на траву упадал...».

Для чувствительного сердца природа является местом, где человек может предаться своим чувствам и мечтам, увидеть в естественной жизни «натуры»

прообраз внутренней свободы и автономии своей личности, уединиться от городской жизни с ее треволнениями и лицемерием. Поэтому и литература и живопись так охотно рисуют

Долину, где судьбы рукою
Хранится таинство сердец;
Где странник, жаждущий покою,
Его встречает наконец.

(Н. М. Карамзин «Долина Иосафатова»).

М. Н. Муравьев в стихотворном письме «Об учении природы» так рассуждает о достоинствах пейзажной живописи:

С какою ревностью бежим мы зреть картины,
На коих плавный скат простертые долины
Иль изобильный ток глубокие реки
Живописала кисть художничьей руки!
Отъемля красок блеск и вымысла свободу,
Мы чувствуем еще, что любим мы природу.
Мы склонны похвалы художнику давать,
Который в лоно к ней нас хочет призывать.

Конечно, в этом поэтическом воспевании и изображении «естественной» природы было немало условного; наряду с прогрессивным стремлением к выражению живых человеческих чувств и реальной красоты природы имела место идеализация, игра и подражание модным увлечениям. Но не эта придворная аристократическая игра в простоту и естественность и не сентименталистские преувеличения чувств и слезливость были ведущими и определяющими. Напротив, сами они являлись в известной мере подражанием, использованием того стремления к реализму, к простоте и человечности, которое можно обнаружить в лучших явлениях русского искусства второй половины XVIII века и которое было в большой мере связано с передовыми идеями просветительства и с началом критики «самодержавства». В самом деле, обращение к «натуральной» природе в пейзаже оказывалось таким же выражением просветительского учения о естественном праве, как в портрете обращение к передаче внутреннего мира человека, подчеркивание достоинства его личности, а не чинов и званий, было отражением и выражением просветительского гуманизма.

Передовые люди эпохи обращаются к природе, начиная ценить свои внутренние переживания, «силу личного достоинства», которое «возвышает всякое состояние» (Муравьев). Рассматривая развитие русской поэзии от Державина до Жуковского, мы видим, как развиваются и преобретают все более реальный характер поэтические описания природы, а одновременно с этим в лирике складываются начала автобиографичности. Утверждение человеческих чувств, их конкретное описание вместо прежней выспренней и отвлеченной символизации сопровождается таким же реальным изображением картин природы, вытесняющим

всякого рода зефиров, бореев и т. п. аллегории. Это понимание природы как носительницы близких и родственных чувствительному сердцу состояний не только не препятствует задачам видописания, но как раз в нем и находит свое выявление. Эта эмоциональность и делает видовое изображение пейзажным, будь то картины Щедрина, запечатлевающие живописные парки, или городские мотивы Алексеева. В самом же видописании отражаются уже не только личные, но и гражданственные переживания и идеи. Изображение городов и местностей преследует патриотические цели и связано с тем утверждением национальных идей, которое характерно для передовой культуры конца XVIII — начала XIX века. Продолжая в этом смысле патриотическую направленность видовых изображений, возникших в петровскую эпоху, пейзажная живопись сохраняет и сложившиеся тогда же связи с батальным жанром. Изображение природы как реального вида проникает и в область монументальных росписей и в сферу театральной декорации.

Первым пейзажистом в собственном смысле слова стал Семен Федорович Щедрин (1745—1804), справедливо считающийся родоначальником русской пейзажной живописи. Он был сыном солдата Преображенского полка. Поступив в Академию художеств в 1759 году, он окончил ее в 1767 году, выполнив пейзажную программу «Поле с протекающим ручьем», и был отправлен за границу, в Париж. Здесь его руководителем стал известный баталист и пейзажист Ф. Казанова.

Можно полагать, что занятия у Казанова были в значительной мере продолжением того, чему обучался Щедрин в Академии художеств, и шли в направлении овладения распространенным в то время типом идиллического пейзажа с мотивами итальянской природы, обязательными руинами и стадами около ручьев. Из донесений пенсионеров известно, что Щедрин, наряду с копированием произведений своего учителя, много работает с натуры и ездит по окрестностям Парижа: «рисует с...дерев, гор и прочих мест, приличных к пейзажу, такожде и с животных некоторых красками пишет»[1]. В этом обращении к изучению натуры, очевидно, значительную роль играли советы и указания Дидро и кн. Д. А. Голицына, внушавших пенсионерам идеи реалистической эстетики.

Деятельная и богатая художественными впечатлениями жизнь Щедрина в Париже была прервана в 1769 году предписанием Академии художеств отправиться в Рим. Последний делался в годы становления классицизма новым эстетическим центром. Щедрин прожил в Италии, сверх срока своего пенсионерства, до 1776 года, занимаясь «рисованием древностей как в Риме, так и вне Рима»[2] главным образом рисованием с натуры пейзажей в Тиволи, Неаполе, Помпее, Сицилии и в других местах.

[1] Рапорт от 16 июня 1768 г. (см.: М. Коноплева. Семен Федорович Щедрин. Материалы к биографии и характеристике творчества.— Сб. «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928, стр. 146).

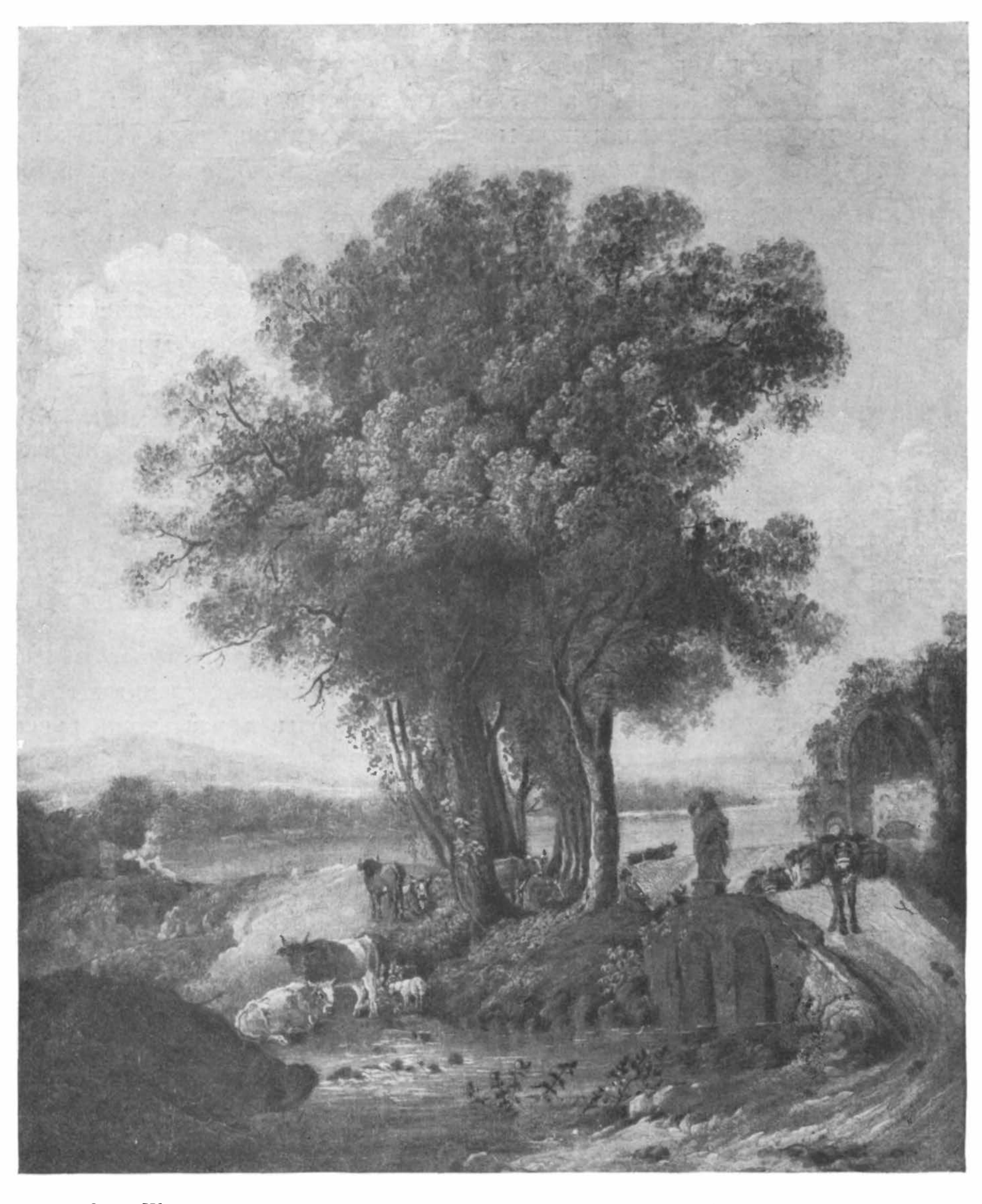
[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 33, 1771 г.

Сохранившиеся рисунки свидетельствуют об увлечении молодого художника природой Италии. Он увидел здесь в живой реальности те мотивы, на которых воспитывалось его понимание прекрасного, но которые были ему до того известны лишь по прославленным образцам. То, что он до сих пор копировал, теперь стало предметом непосредственного созерцания и поэтического восприятия. И Щедрин проникся очарованием этих мотивов, сумел понять их пластическую красоту и выразительность. В его рисунках, сквозь привычные и обязательные декоративные приемы, ясно проступает живое восприятие натуры, пристальное и любовное изучение природы. Щедрина особенно интересуют большие деревья с их толстыми корявыми стволами, прихотливыми изгибами сучьев, пышными кронами и узором листвы (рисунок «Rocco di Papa», 1776, Гос. Русский музей).

Итогом итальянских впечатлений и зарисовок явилась большая картина «Полдень» (Гос. Русский музей, первоначальный вариант — в собр. И. С. Зильберштейна; *стр. 199*), написанная Щедриным уже в Петербурге, за которую он в 1779 году получил звание академика. Щедрин хотел показать в ней достигнутое им профессиональное мастерство, знание образцов и создал типичный итальянизирующий пейзаж с условной и импозантной композицией и всеми полагающимися в таком пейзаже мотивами. В центре, на главном, втором, плане изображена декоративная купа деревьев, справа от нее — мост и руины античного римского храма, а слева — стадо у ручья. дали, на третьем плане — водное пространство и замыкающие его холмы на горизонте. Изучение этого пейзажа показывает, однако, что в его основе лежал реальный вид в окрестностях озера Неми, в который Щедрин внес лишь дополнения и изменения. Таким образом, уже в этом раннем произведении проявляется то видовое начало, которое станет ведущим в творчестве Щедрина.

Житейские обстоятельства благоприятствовали развитию у художника интереса к видописанию. Уже сразу после возвращения из Италии Щедрин был назначен преподавателем пейзажной живописи Академии художеств; одновременно дворцовое ведомство (так называемый Кабинет) поручило ему писать виды дворцов и парков в загородных императорских резиденциях. Началась та деятельность Щедрина, которая определила все его дальнейшее творчество и которая позволила ему выработать поэтический образ природы в его полотнах. Но это изображение парков, способствовавшее формированию Щедрина как пейзажиста, вместе с тем и ограничивало его творчество, заставляя обращаться к искусственной природе.

Щедрин сложился как поэт Павловска, Петергофа и Гатчины, замечательные парки которых нашли в нем своего талантливого изобразителя. Творчество художника стало воплощением в живописи того окрашенного чертами сентиментализма живого поэтического чувства природы, которым было проникнуто подражание красотам естественной природы в парках Павловска и Гатчины и которое наложило свою печать также и на парк Петергофа. Поэтому их искусственно устроенные ландшафты могли стать для Щедрина подлинной природой. Запечатлевая их,



Сем. Щедрин. Полдень (вид в окрестностях озера Неми). Первоначальный вариант. 1776—1778 годы.

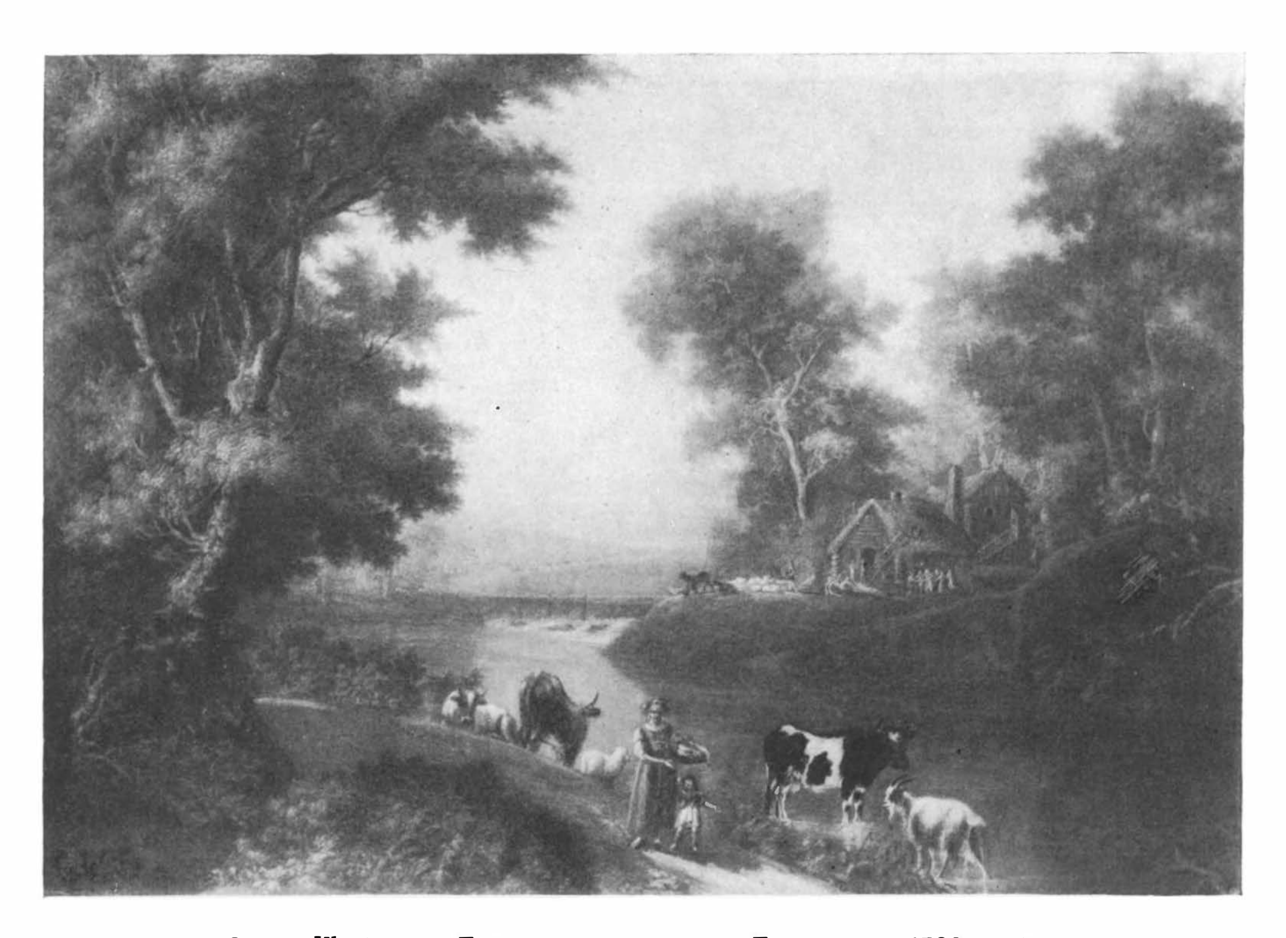
Собр. И. С. Зильберштейна. Москва.

он создавал в русской живописи первые образы реального (при всей своей относительной условности) и даже национально окрашенного пейзажа.

Это пришло, разумеется, не сразу. Мы можем проследить путь художника от первых, малоудачных его зарисовок Царскосельского парка конца 1770 годов, через еще очень робкие и композиционно несобранные ранние виды Павловска 1780 года к совершенным и гармоничным изображениям Павловска 1790-х годов, к поэтическому очарованию маленьких видов петергофского Монплезира и к торжественности больших панно с мотивами петергофских фонтанов, наконец, к строгой уравновешенности и определенности образов природы в видах Гатчины. В последних окончательно складывается самый тип пейзажной композиции Щедрина. На этом пути развития мы видим интересную попытку художника выйти за узкие рамки чисто парковых мотивов. Создавая в 1780-х годах виды парков в имениях Демидовых под Петербургом, Щедрин в одну из картин вводит изображение деревни с сельским хороводом и стадом в реке. В «Пейзаже в окрестностях Петербурга» (вероятно, представлено имение Тайцы; Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 201*) перед нами явная попытка русифицировать традиционный тип «ландшафта со скотиною» и пастухами, который обычно писался по итальянским образцам, создать на его основе свое, русское изображение. Более того, запечатлевая пейзажный парк, стилизующий естественную природу, и располагая в нем хижины поселян, Щедрин как бы стремится дойти до самого его прообраза — до простой деревни. Последняя изображается, разумеется, еще весьма условно, с избами фантастической архитектуры и идиллическими «сельскими увеселениями». Но сама попытка перейти от собственно парковой природы к реальному русскому деревенскому пейзажу знаменательна. В ней сказался тот растущий интерес к крестьянству, который проявлялся в это время с различным идейным смыслом в литературе, в комической опере и в живописи у Шибанова и Ерменева.

Судя по всему, Щедрин не развил далее этой своей попытки. Характерно, что он и сделал-то ее при исполнении частного заказа. При писании же видов императорских резиденций это оказалось, видимо, невозможно, и Щедрин в пейзажах Павловска, Петергофа и Гатчины изображает только гуляющую аристократическую публику, да тех коров и овечек, которых порою даже специально держали в парках для придания ландшафтам «сельской простоты».

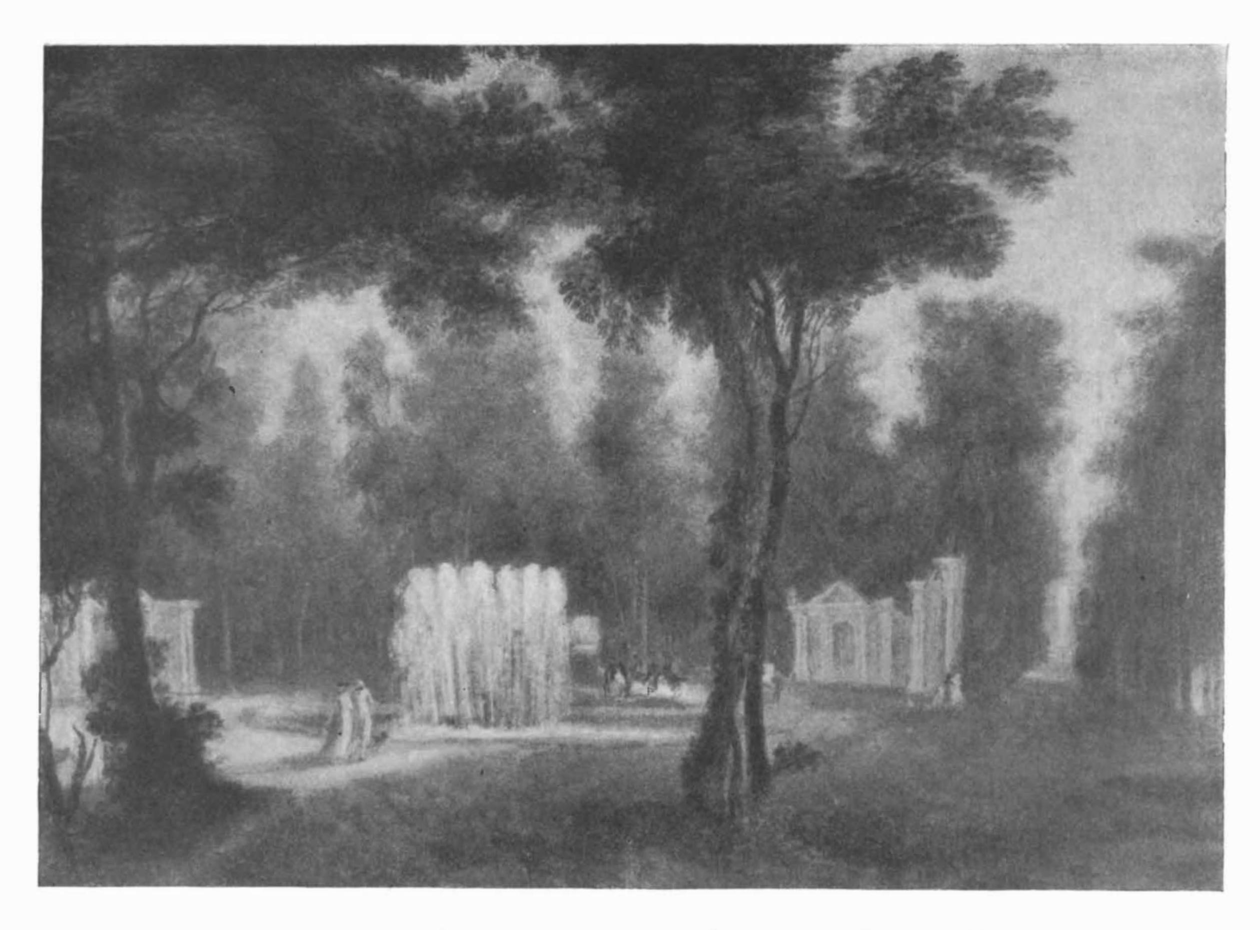
Постепенно в творчестве Щедрина складывается образ природы как счастливого и гармонического мира, где все ясно, спокойно и приветливо. Этот образ отчетливо выступает в пейзажах Павловска, основанных на том же принципе смены видов, что и сам парк. Способом построения такого сложного изображения является композиция, своеобразно сочетающая в себе декоративные и видовые моменты. На первом плане располагаются большие деревья, темные массы которых как бы подчеркивают первый план и служат кулисами; между ними размещаются виды различных уголков парка, объединенные в одной картине. То это вид Храма дружбы, то вид Каскада, то — запруженной речки Славянки, то, наконец, — самого дворца на дальнем плане.



Сем. Щедрин. Пейзаж в окрестностях Петербурга. 1780-е годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

Эффектное цветовое пятно играет свою роль и в прелестных маленьких видах петергофского парка (*стр. 202*), где белые бьющие струи воды фонтанов красиво блестят на фоне зелени. В работах Щедрина можно различить две колористические манеры. Одна из них — более цветистая, с использованием ярких зеленых, голубых, коричневых и фиолетовых цветов. Особенно интенсивна гамма в гуашах («Мельница и башня Пилль в Павловске», Гос. Третьяковская галлерея). В картинах, написанных маслом, эту манеру можно проследить, начиная от раннего «Полдня» до таких поздних работ, как «Вид на Каменноостровский дворец и плашкоутный мост» (1800-е годы, Гос. Русский музей). В более сдержанной гамме, построенной на сочетании светло-зеленых, голубых, коричневых и белых цветов, выполнено большинство видов Павловска. Но и здесь сохраняется свойственная живописи Щедрина переливчатость цветов, переход холодных в теплые и наоборот. В гуашах 1790 годов с видами Гатчины (Гос. Русский музей) эта переливчатость, при сильной разбелке цвета, придает им своеобразную эмалевость, напоминающую миниатюрную живопись, что сближает их по гамме с пейзажными фонами ранних портретов Боровиковского.

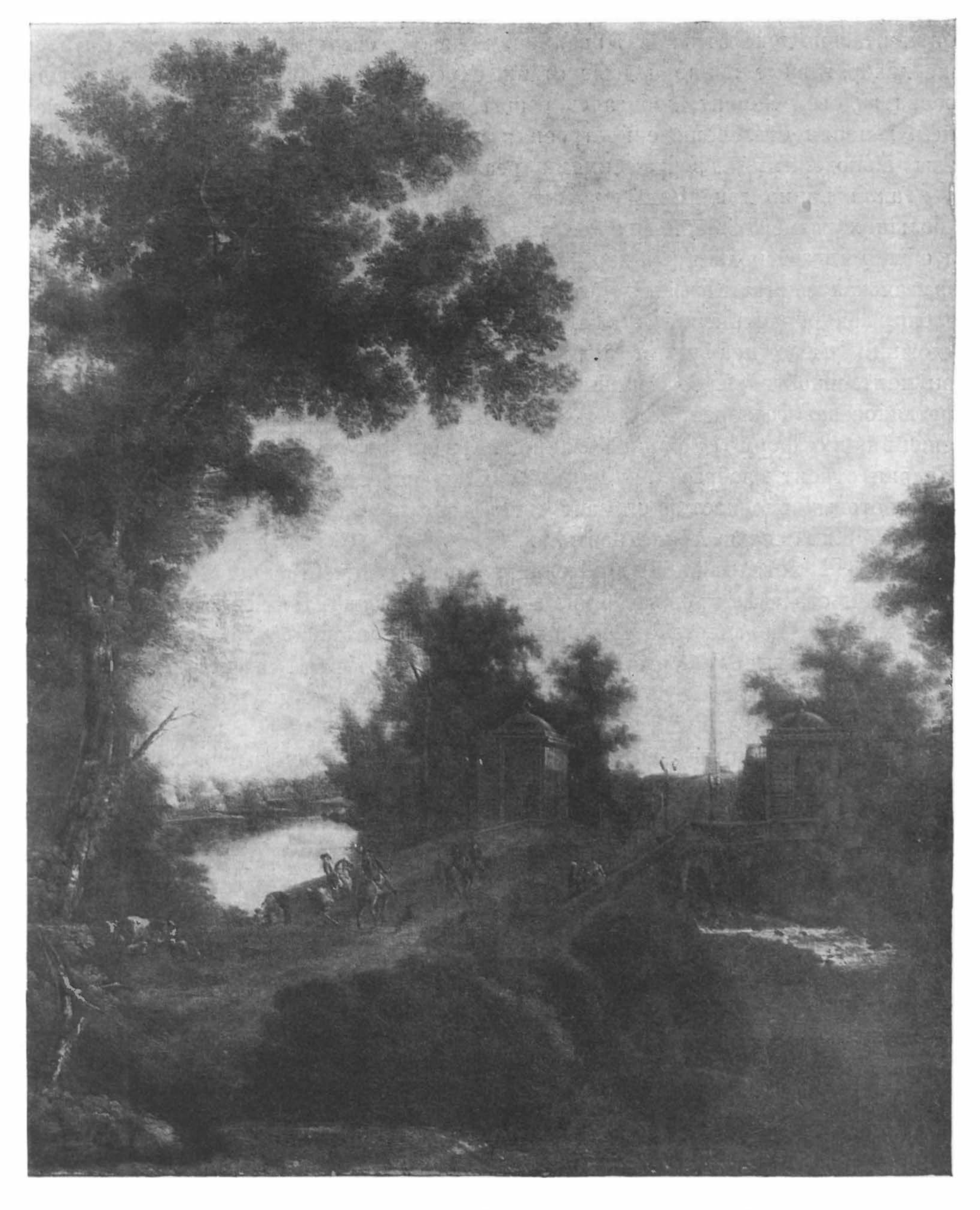


Сем. Щедрин. Фонтан Евы в Петергофе. 1790-е годы.

Дирекция дворцов-музеев в Петродворце.

Наиболее сдержанными, как по колориту так и по композиции, являются виды Гатчины. Это соответствует большей строгости и большему масштабу самого гатчинского парка сравнительно с интимной задушевностью и нежным сентиментализмом Павловска.

В видах Гатчины, как уже было сказано, окончательно устанавливается тип щедринского пейзажа, его композиционная система, надолго ставшая примером и образцом в академическом преподавании. На первом плане, обычно с одной стороны, пишется декоративное дерево, за ним, на втором плане, — водное пространство и, наконец, на третьем плане дается сам объект видового изображения — Гатчинский дворец. По тому же принципу построены и наиболее поздние пейзажи — уже упоминавшийся «Вид на Каменноостровский дворец» и «Вид на Большую Невку и дачу Строгановых» (1804, Гос. Русский музей), представляющие собою городские виды, трактованные как парковые пейзажи. В этих поздних пейзажах Щедрина мы видим уже относительно большее единство изображения, но и в них нет ясного обозначения главного, в силу чего изображение воды по-прежнему остается на втором, центральном плане.



С е м. Щ е д р и н. Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля. Панно. 1799—1801 годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

Наряду со станковой живописью Щедрин с успехом работал и в области монументально-декоративной живописи, переводя свои парковые пейзажи в большие декоративные панно и даже стенные росписи. Тем самым Щедрин и сюда вносил видовой момент, добиваясь решительного перелома в декоративной росписи, заменяя отвлеченные построения из мотивов и форм природы и архитектуры иллюзорными изображениями реальных видов, конкретных местностей.

Так, в панно для Михайловского замка (1799—1801) Щедрин воспроизводил в больших размерах свои виды Павловска, Петергофа и Гатчины. В этих панно он обнаруживает подлинный дар монументалиста, темпераментно и патетично показывая, как взлетают ввысь мощные струи Итальянских фонтанов на фоне темной зелени, как романтически выглядит в лунную ночь игрушечная крепость Бип; художник умело использует архитектурные формы для придания декоративной монументальности виду «Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля» (Гос. Третьяковская галлерея; стр. 203). Прекрасно располагая предметы с учетом соотношения их форм с формой панно и связи отдельных панно между собою, Щедрин строит изображения на больших плоскостях. Но внутри этих обобщенных цветовых плоскостей он дает очень тонкую разработку цвета, что сообщает изображениям живую трепетность.

Павел I хотел видеть в Щедрине своего отечественного Гюбера Робера, и Щедрин создавал произведения, в которых чувствуется знакомство с работами этого мастера, но вместе с тем очевидна и самостоятельность Щедрина, иное, чем у Робера, строение и содержание образа. Это отличие сказывается не только в мотивах изображений, но и в самом мировоззрении художника.

Особенно развернулся монументальный дар Щедрина в росписях загородного дома в «Жерновке» под Петербургом (конец 1790-х годов). Здесь в числе прочих пейзажей он написал на торцовой стене большого зала Гатчинский парк, как бы видимый через колонны. Эти написанные колонны усиливают иллюзорность изображения и вместе с тем связывают его с архитектурой зала, поскольку реальный лепной фриз, тянущийся вдоль всех стен, как бы лежит на нарисованных колоннах. В окна противоположной стены зала виден парк, и стена с росписью кажется открытой лоджией с колоннами, откуда также можно разглядеть парк. Это очень характерный для эпохи прием, который применяли Ф. Д. Данилов (в росписях Таврического дворца) и П. Г. Гонзага (в росписях Павловского дворца). Крайняя иллюзорность сочеталась здесь с архитектоничностью и роспись воспринималась как вид в проеме стены, аналогичном реальным дверным и оконным проемам. Потому такая декорация не противоречила ясной тектонике архитектуры раннего классицизма. Щедрин, выступая здесь новатором, оказал решающее влияние на крупного мастера декоративной живописи Д. Б. Скотти, под воздействием Щедрина перешедшего от боскетных росписей к пейзажным.

Начав с 1776 года вести пейзажный класс, а в 1799 году став, кроме того, руководителем нового гравировального ландшафтного класса (технике самого гравирования учил гравер И. Клаубер), Щедрин положил прочное основание

преподаванию пейзажа в Академии художеств, и принятая им система надолго определила характер обучения. На воспроизведении пейзажей Щедрина воспиталась целая группа превосходных граверов (С. Ф. Галактионов, братья И. В. и К. В. Ческие, А. Г. Ухтомский, И. Д. Телегин и др.), создавших отечественную культуру пейзажной монументальной гравюры.

Но если роль Щедрина как педагога очень значительна, то число непосредственных продолжателей его манеры и созданного им типа паркового пейзажа невелико и включает лишь незначительных художников. Это Василий Петрович Причетников (1767—1809), продолжавший традиции своего учителя как в видах усадебных парков «Надеждино» (1795—1798, Калининская обл. картинная галлерея), «Забава» (Гос. Исторический музей), изображениях Павловска, так и в итальянских пейзажах. Из них интересен своим видовым характером пейзаж «Вид Капри» (1801, частное собр., Москва). С конца 1790 годов Причетников был помощником Щедрина в Академии и за виды Рима и Павловска получил в 1803 году звание советника. Еще более скромным было дарование Якова Яковлевича Филимонова (1771—1795), также писавшего итальянские пейзажи и запечатлевшего «Надеждино» Куракина («Вид Надеждина», 1794, Гос. Исторический музей). Можно еще упомянуть Григория Евдокимовича Новикова (род. в 1771 г.), создавшего картину «На берегу моря» (1792, Музей русского искусства в Киеве), но главным образом писавшего гуаши по оригиналам Щедрина. До известной степени близок Щедрину трактовкой природы И. М. Танков в своих «Сельских праздниках» (*см. стр. 243*). Сравнивая их, однако, с «Пейзажем в окрестностях Петербурга» Щедрина, можно заметить, что Танков гораздо условнее и сентиментальнее в своей трактовке деревни. Его картины носят значительный отпечаток влияния театральной декорации, которой он много занимался[1].

Наиболее талантливые из учеников Щедрина, как, например, живописец А. Е. Мартынов или гравер Галактионов, начиная свое творчество в манере учителя, в дальнейшем быстро отходили от нее, идя вперед в направлении утверждавшегося классицизма. Но их деятельность приходится уже на первые десятилетия XIX века.

Возникнув сравнительно поздно, русская пейзажная живопись развивалась очень быстрыми темпами, и в этих условиях искусство Щедрина начало быстро устаревать. Но историческое значение Щедрина состоит в том, что он в своем творчестве освоил для русской живописи пейзажные сюжеты, придав национальный характер тому, что до него было лишь подражанием иноземным образцам. Он по справедливости может называться основоположником русской школы пейзажной живописи.

[1] Более подробно о произведениях И. М. Танкова см. в разделе «Бытовой жанр».

Другим, чем у Щедрина, был путь формирования Михаила Матвеевича Иванова (1748—1823). Иные истоки творчества, а главное иные сюжеты и самое назначение его пейзажей обусловили их отличный от работ Щедрина характер. Видовое начало в произведениях Иванова стало ведущим и определяющим, благодаря чему они открыли собою в русской живописи видописание как таковое.

М. М. Иванов, сын солдата Семеновского полка, был принят в Академию художеств в 1762 году. Здесь он учился сначала лакирному делу, а затем у натюрмортиста И. Ф. Гроота и окончил Академию в 1770 году, написав программу «Оливковое дерево». Это был полунатюрморт-полупейзаж, созданный по мотивам оды Ломоносова «На взятие Хотина». Отправленный в том же году в Париж, Иванов работал там у жанриста Ж. Б. Лепренса, творчество которого сформировалось на изображении русского быта во время его пребывания в России в 60-х годах. В стиле, близком Лепренсу и вместе с тем обнаруживающем изучение старых голландцев и фламандцев, выполняет Иванов картину «Доение коровы» (Гос. Русский музей). Жанровая сцена свидетельствует о реалистических интересах молодого художника и написана в мягкой живописной манере, в теплой рыжевато-оливковой гамме. Здесь, как и на парижских работах Щедрина, сказалось воздействие Дидро и Голицына, внушавших художникам, что необходимо в первую очередь исходить из изображения «натуры».

Эти воздействия, однако, быстро сменились иными, когда Иванов в числе других пенсионеров по требованию Академии переселился в 1773 году в Рим. Иванов сильнее, чем Щедрин, почувствовал перемену художественной атмосферы, новую эстетику классицизма. Об этом свидетельствует его, совместный с братом-скульптором А. М. Ивановым и И. Бельченковым, рапорт, посланный 7 августа 1773 года, вскоре по приезде в Рим: «Имеем честь донесть, что мы приехали в Рим июня 19 дня, где с рачением рассматриваем, сколько возможность позволяет, оные вещи, которых долговременное учение, подражание делает искусных художников, что теперь нас весьма в оном мнении подтверждает: прежде мы думали, как и много протчих, что и без них можно достичь до совершенства, имея хорошее наставление от мастеров, соединяя к неусыпным нуждам и беспрерывному учению натуры, но теперь ясно видим, что мы ошибались и что оная самая натура нас ослепляет, будучи столь различна и имея в себе бессравненно более худова, нежели той красоты, которую антики столь щасливо в своих работах показали»[1].

Речь здесь идет, конечно, не об отказе от «беспрерывного учения натуры», а о том, что прекрасное в искусстве надо брать не просто с натуры, а с натуры уже переработанной в античных образцах. Представление о красоте как о чувственно воспринимаемой природе сменяется характерным для классицизма рационалистическим учением о вечных и неизменных нормах и законах красоты, установленных античностью и развитых Ренессансом. Что же

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 64, 1773 г., л. 27.

касается натуры, в частности — рисования пейзажей, то классицизм не только признавал необходимость делать такие зарисовки — «чертежи» — в качестве материала для картин, но требовал в них точности, четкости и ясности. Эти задачи и поставил перед молодым Ивановым Рейфенштейн, ведавший в Риме академическими пенсионерами. В своем донесении в Академию он писал в 1776 году по поводу М. Иванова: «Так как его манера рисовать казалась черезчур робкой и неопределенной, то я дал ему несколько этюдов, рисованных с натуры пером и тушеванных бистром г-м Гаккертом, который рисует очень умно и отчетливо, для того, чтобы Иванов мог заимствовать то, что ему не хватает и что ему подойдет, а также приобрести более точности в своих контурах, и чтобы он, тушуя свои рисунки бистром вместо карандаша, мог приобрести в то же время практику работать кистью»[1].

Иванов, как и Щедрин, прожил в Италии значительно дольше, чем это было предусмотрено программой его пенсионерства. В последние годы своего пребывания за границей он много путешествовал по Сицилии, Испании и Швейцарии, рисуя виды с натуры. Очевидно, уже в эти годы наметилось у него влечение к пейзажу и он отошел от того жанра, которым занимался в Париже. Известные нам рисунки видов Италии и Швейцарии свидетельствуют о том, что Иванов пока еще скорее теоретически, чем практически, воспринимал эстетику классицизма. Его рисунки по своему характеру близки к рисункам Щедрина и отличаются от них лишь несколько меньшей декоративностью и более уверенным исполнением. Очевидно, Иванов действительно взял от Гаккерта лишь то, «что ему не хватает», то есть дисциплину рисования. Что же касается до существа дела, то есть до «умного и отчетливого» рисования, то оно могло сменить прежний чувственный подход к природе лишь в результате реальной потребности. Такой потребностью могла быть заинтересованность в документальных изображениях, в то время как в видах Италии или Швейцарии Иванов, подобно Щедрину, восхищался их поэтическим очарованием; он воспринимал их скорее эмоционально, нежели познавательно.

Новое, познавательное отношение к натуре не замедлило явиться, как только Иванов возвратился в 1779 году на родину. Получив по возвращении звание «назначенного», он уже в январе 1780 года был послан на юг к Г. А. Потемкину. По дороге он зарисовывает Днепровские пороги, а затем делает акварели и рисунки видов Крыма, Грузии и Армении. В 1784—1785 годах он рисует виды Белоруссии и Новгородской губернии, запечатлевая места путешествий Екатерины II. В 1785 году Иванов получает звание академика, а в 1787 году опять отправляется в штаб Потемкина и изображает там сцены штурма Измаила и Очакова, смерть Потемкина, виды Крыма и Молдавии. В 1780-х годах он формируется как художник, по преимуществу как пейзажист-видописец. Правда, и в эти годы, и позднее он продолжает писать батальные

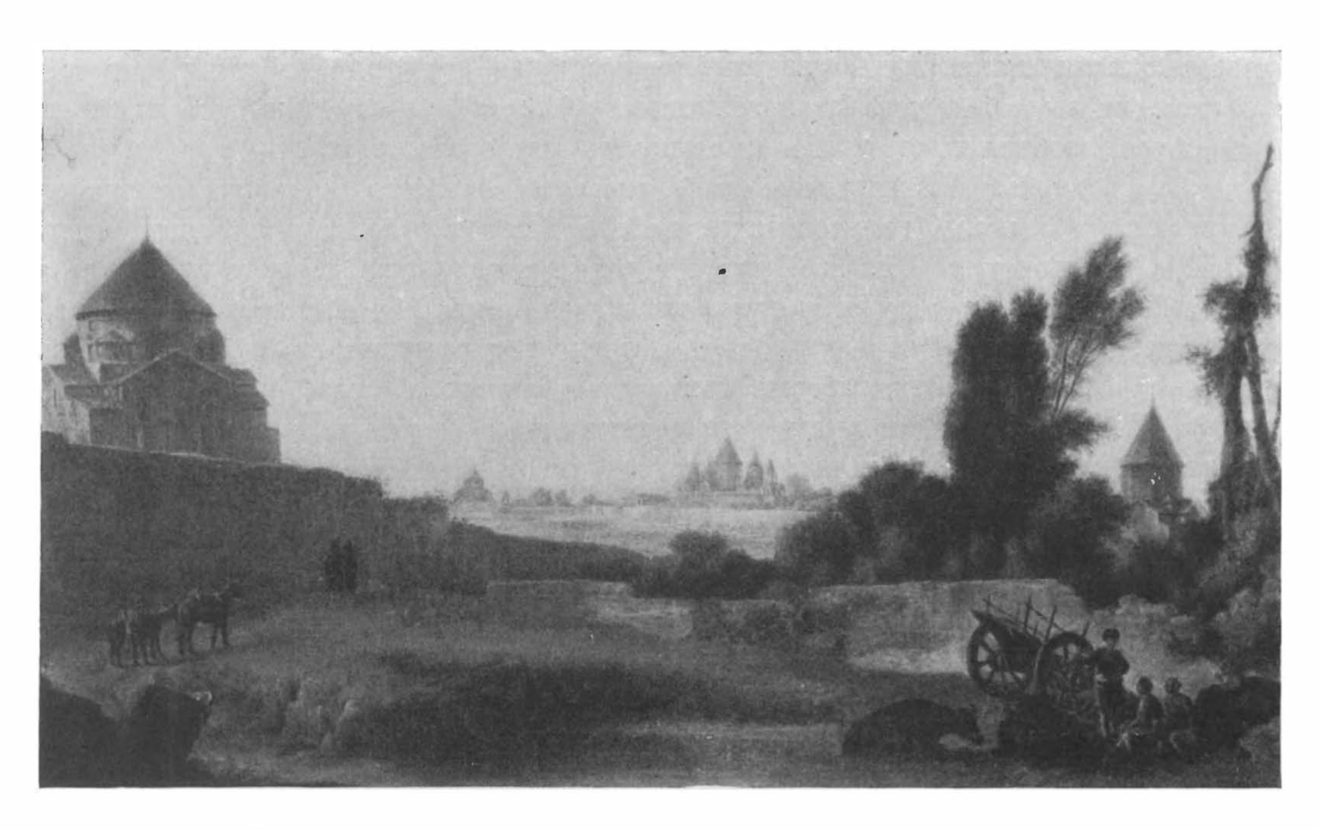
[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 27, 1776 г., л. 10.

композиции («Развод на Царицыном лугу» — 1799, Гос. Третьяковская галлерея; «Российская эскадра, идущая Константинопольским проливом» — 1799, Гос. Русский музей; «Петр I на реке Пруте» — 1804, Гос. Третьяковская галлерея; «Переправа через реку Алле» — 1807, Гос. Русский музей, и др.; все — акварель), но и для самого себя, и для окружающих он постепенно становится главным образом пейзажистом.

Совмещение пейзажной и батальной тематики было еще старой традицией петровского искусства. Даже такой лирический пейзажист, как Щедрин, писал морские батальные картины. Да и сам Иванов получил в Академии художеств для преподавания сначала класс живописи баталий (в 1800 г.) и лишь позже, в связи со смертью Щедрина, также и пейзажный класс (в 1804 г.). Но если до него, да и значительно позднее, уже в XIX веке, в батальных произведениях М. Воробьева, И. Айвазовского, А. Боголюбова и других пейзажист выступал прежде всего как мастер, умевший запечатлевать местности, где происходили сухопутные или морские сражения и маневры, то у Иванова изображение этих местностей стало самоцелью. Его мастерство пейзажиста, самый стиль его работ формировались на живописании преимущественно мест военных действий или недавно присоединенных к России областей, или, наконец, таких, как, например, Молдавия, Грузия и Армения, за обладание которыми шла борьба. Естественно, что в подобных произведениях главную роль играли сюжет и передача особенностей, характерных черт местности или облика городов. В этом заключался основной интерес видовых изображений, в то время как в парковых пейзажах Щедрина сюжеты были относительно однообразны и акцент переносился на воссоздание красоты и поэтичности природы. Самый характер видов, которые выполнял Иванов, задачи, стоявшие перед ним, как перед видописцем, требовали в первую очередь ясности, «отчетливости» и точности изображения, апелляции к разуму более, чем к чувству. И вот здесь понадобилось то, чему учил классицизм.

Иванов был по преимуществу рисовальщиком и акварелистом. Картин он писал очень мало и до нас из его пейзажных работ маслом дошла только одна — «Вид трех церквей на фоне горы Арарат (вид Эчмиадзина)» (1790-е годы, Гос. Русский музей; *стр. 209*), повторяющая более раннюю акварель. Зато исполнявшиеся им по чертежам с натуры акварели имеют вполне законченный и отработанный «картинный» характер. В них часто один и тот же сюжет воспроизводится художником несколько раз на протяжении многих лет. Это во многих случаях затрудняет датировку акварелей Иванова, но вместе с тем позволяет порой на сопоставлении повторений отчетливее проследить эволюцию стиля художника, постепенное преодоление черт декоративности и развитие собственно видовой установки, а соответственно с этим — изменение композиции и приемов рисунка и живописи.

Одна из самых ранних работ, сепия «Ненасытецкий порог» (Гос. Русский музей), исполненная в 1780 году по зарисовкам, сделанным по пути на юг в



М. Иванов. Вид трех церквей на фоне горы Арарат (вид Эчмиадзина). 1790-е годы.

Гос. Русский музей.

первую поездку, решена еще в типе «панорамических» изображений. Это не столько вид, сколько как бы «проезд» вдоль запечатлеваемого объекта, соответственно чему изображение представляет собой узкую ленту. При декоративной эффектности расположения скал и деревьев среди пенящейся, бурлящей воды им не достает материальности и весомости, сюжетной определенности. Совсем иное можно заметить в акварели 1783 года «Вид Инкермана» (Гос. Русский музей; *стр. 211*), где художник тщательно изучил и старательно передал строение скал, весь характер горной местности, расположение крепости на высокой скале и ведущую к ней по скалистым уступам дорогу. Изображение, продолжая оставаться продолговатым, уже не лентообразно, и перед нами не панорама, а видовое изображение, при всей своей сложности воспринимаемое сразу. Самый переход с плана на план мотивируется движением стаффажных фигурок (на первом и втором плане), которое зрителю как бы предлагается продолжить и в дальних планах.

Решительно отказываясь от панорамности в видовых изображениях, Иванов сохраняет ее долгое время в батальных композициях. Таковы «Штурм Очакова» и «Штурм Измаила» (обе—1788, Гос. Русский музей). Хорошо используя приемы панорамной передачи различных эпизодов штурма, предстающих как бы после-

довательными моментами развертывающегося во времени действия, Иванов, однако, не выделяет центрального, главного. Скала с крепостью находится не в центре изображения, а сбоку, становясь равнозначной с морским заливом, уходящим вдаль. Достоинством этой акварели является ее эмоциональность. Художник с большим темпераментом передает героику подвига русских войск, шум и ожесточение боя. Эффектны и массы скал, судов, группы людей и, в особенности, красный цвет пожара на общем сером фоне. Пестрые, красные, голубые, желтые мундиры воинов усиливают декоративное звучание акварели. Лишь в более поздних работах, например в акварели «Развод на Царицыном лугу», Иванов откажется от принципа панорамности, заменит его и в батальных сюжетах тем зрительным картинным единством и собранностью композиции, которые выработались у него на видовых изображениях.

В последнем отношении очень характерной и показательной является акварель «Вид трех церквей на фоне горы Арарат в Армении» («Эчмиадзин»), 1783 года (Гос. Третьяковская галлерея). Взяв очень сложный сюжет, который требовал передачи зданий, находящихся на значительном расстоянии друг от друга, Иванов, пользуясь классицистическими приемами строгого расположения по планам, создает уравновешенное и объединенное зрительным единством картинное, а не панорамное изображение. Характерна симметричность боковых кулис, между которыми в центре открывается далекий вид на замыкающие горизонт горы. Художник, отказавшись от декоративности, стремится к четкой передаче предметов, их материальности и объемности. Пластичность сказывается в известном геометризме архитектурных форм и даже в трактовке почвы. Характерна и появляющаяся протяженность планов, еще отсутствовавшая у Щедрина.

Эта пластичность трактовки, встречающаяся и в других видах, еще усиливается в их повторениях 1790-х годов, как это ясно заметно, например, в «Виде крепости в Бендерах» (1790, Гос. Третьяковская галлерея) или в «Виде Ясс» (1793, Гос. Русский музей). В последнем с особой наглядностью обнаруживается, как строгое расположение по планам и протяженность этих планов способствуют видовому характеру изображения. Сведя первый план к необходимому минимуму, Иванов всем построением направляет взгляд зрителя в глубину, где в центре располагает самый город. Вид имеет открытый характер. Ту же пластическую объемность в передаче как архитектуры, так и природы можно наблюдать и в акварели «Крепость-монастырь в Грузии» (1804, Гос. Третьяковская галлерея), с ее геометризмом трактовки стен церкви монастыря, уступов почвы. Но грани плоскостей еще как бы мягко стушевываются.

Сравнение рисунков различных лет показывает постепенное изменение у Иванова приемов рисования, характера линии. Она утрачивает былую извилистость и прерывистость, становясь более ровной и плавной, поскольку ее главная роль сейчас — фиксация контура предмета. Более традиционным остается Иванов в передаче зелени: деревьев и травы. Он сохраняет здесь до конца своего твор-

М. Иванов. Вид Инкермана. Акварель. 1783 год.

Гос. Русский музей.

чества известные черты условной декоративности и раз навсегда усвоенного приема передачи листвы деревьев и травы мелкими мазочками, придающими им особую пушистость. По этой своеобразной «ковровости», какой-то «шерстяной» зелени всегда легко узнать работы Иванова.

В большинстве акварелей Иванов сохраняет также известную пестроту и переливчатость цвета, умеряемую приемом общей заливки изображения теплым рыжеватым цветом, которым передается освещение и воздух. Рыжеватой гаммой отличаются особенно виды Царскосельского парка 1790-х годов. Но наряду с этой, еще сохраняющей черты декоративности и перетекания цвета манерой акварели, накладываемой открытым мазком, уже очень рано, в видах Белоруссии и Новгородской губернии, намечается другая, более близкая к классицизму манера: цвета высветляются, гамма становится более холодной, и сама техника акварели приближается к расцветке рисунка, строится на ровной окраске плоскостей. Таков, например, «Вид Ниловой пустыни» (Гос. Русский музей), своей тональностью и каким-то особым спокойствием изображения хорошо передающий пейзаж северо-запада России. В том же типе написана и прекрасная акварель «Вид с Невы на стены Петропавловской крепости» (Гос. Третьяковская галлерея) — наиболее характерный пример открытого вида, свободного от всяких черт декоративности. При поэтичности изображения вид здесь очень прост и

представляет собой пример той естественности, которая утверждалась в передовом искусстве конца века и так ценилась в творчестве Иванова его современниками.

Но ты, превосходя Лорреня чертежами,
Простой нам можешь вид изящным начертать:
Предлогов разностьми, зарей с теньми играми,
И многим чем-то тем, чего нельзя назвать —

писал о художнике один из его современников — Н. Жарков[1].

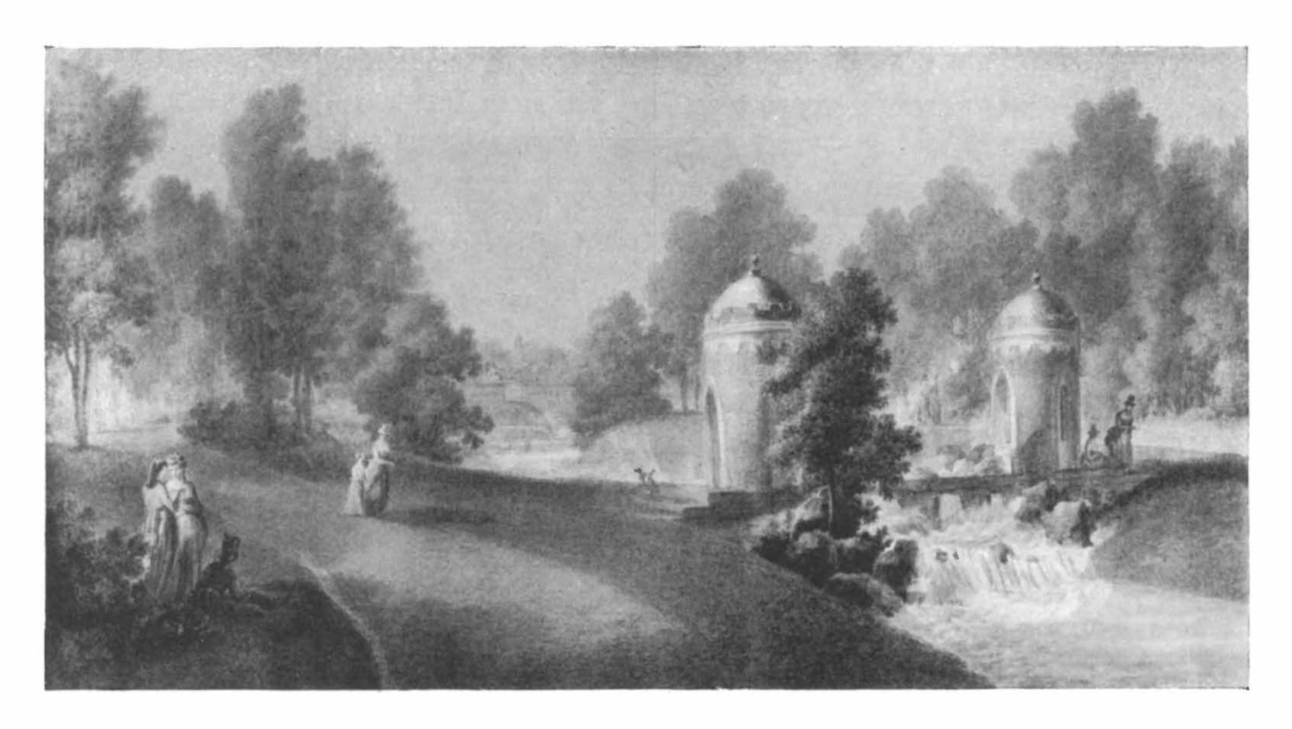
Такие работы были большим достижением в овладении национальным сюжетом, в сложении видописи, отображавшей облик русской природы и русских городов.

Стремление к простоте и естественности проявляется и в том, что, рисуя горный пейзаж Кавказа и Крыма, который для классицизма был выражением возвышенного и патетического в искусстве, Иванов трактует его в большой мере интимно. Характерна роль будничного стаффажа в его видах Грузии, Армении и Крыма. Фигурки занятых своими простыми, обыденными делами людей вносят теплоту и жизненность в эти изображения, свободные от рассудочной выспренности или абстрактности. В этом отношении акварели Иванова сближаются с описаниями горного пейзажа в таких сентиментальных, чувствительных путешествиях, как «Путешествие в полуденную Россию» Владимира Измайлова или «Досуги Крымского судьи» Павла Сумарокова.

Задумчивой тишины полны виды Царскосельского парка Иванова 1790-х годов (*стр. 213*). В них нет ни той сложности построения, ни той декоративности, которые присущи парковым пейзажам Щедрина. В них исчезают декоративные купы деревьев; сочетание нескольких объектов изображения в одном виде приводит часто к горизонтально вытянутому формату, однако пейзаж не получает характера панорамы. В таком открытом виде теперь всегда имеется главный, выделенный композиционно объект изображения, что и позволяет достичь единства, показав все остальное как второстепенное. В парковых пейзажах Иванова поэтическая неопределенность и воздушность, свойственная пейзажам Щедрина, сменяется большей ясностью и отчетливостью изображения. Сравнение парковых пейзажей Щедрина и Иванова дает возможность уточнить, что речь идет не о различии поэтичности искусства первого и якобы прозаичности второго, а о новом восприятии природы, уже не чисто эмоциональном, а таком, в котором чувство является осознанным и потому конкретизированным. Это и дает возможность опоэтизировать простое, обыденное, это и составляет эмоциональную основу видового пейзажа.

Подобно Щедрину, Иванов сыграл большую роль и как педагог. Достаточно сказать, что среди его учеников в Академии художеств были такие выдающиеся пейзажисты первой половины XIX века, как Сильвестр Щедрин и Максим

[1] Н. Жарков. К талантам Михаила Матвеевича Иванова.— В кн.: А. Иванов. Понятие о совершенном живописце... СПб., 1789, приложение.



И. Иванов. Турецкая плотина в Екатерининском парке в Царском селе. Акварель. 1790-е годы.

Дирекция дворцов-музеев и парков г. Пушкина.

Воробьев. Непосредственные традиции Иванова можно проследить в батальной живописи — в пейзажной трактовке военных сцен Владимиром Ивановичем Мошковым (1792—1839), в его изображениях эпизодов из Кавказского похода Паскевича-Эриванского и в связанных с ним пейзажах — «Вид Тифлиса» (1829) и др. В области же интересующей нас пейзажной живописи Иванов оказал большое воздействие на развитие видописания, в том числе и на работы учеников Семена Щедрина. Но об этом речь пойдет позднее, при рассмотрении развития пейзажа в первые десятилетия XIX века.

Наконец, третий из основоположников русской пейзажной живописи, Ф. Я. Алексеев, положил начало изображению города. В творчестве Алексеева перспективное изображение городов, появившееся еще в гравюрах петровского времени и развитое в середине века М. И. Махаевым, превратилось в пейзаж города. Алексеев, возможно, потому и обратился к созданию городских видов, что из него предполагали сделать театрального декоратора. В театральной же декорации XVIII столетия господствовали перспективизм и архитектурная тематика. Алексеева привлек тот тип пейзажа, в котором большую роль играла архитектура и где легко можно было использовать свой навык в области перспективных изображений.

Сын сторожа Академии наук, Федор Яковлевич Алексеев (1753 или 1754[1]—1824) учился в Академии художеств с 1766 года, сначала — живописи цветов, а затем в 1772—1773 годах — пейзажной живописи. Подобно Щедрину, он вряд ли имел здесь определенного учителя. Но хотя при окончании он выполнил пейзажную программу, Академия отправила его в 1773 году в Венецию — специализироваться по декорационной живописи. В отличие от Щедрина и Иванова, имевших в Париже и в Риме глубоко чувствовавших и понимавших искусство руководителей и советчиков, Алексеев в Венеции попал под начало чуждого искусству русского резидента Маруцци, который скорее мешал, чем помогал его художественному развитию. Проработав год под руководством средней руки перспективного живописца Дж. Моретти, Алексеев затем перешел к другому подобному же художнику — П. Гаспари. Неудовлетворенный отсталостью художественной обстановки в Венеции и мечтая стать пейзажистом, он попытался перебраться в Рим, «воспламененный славой Пиранезия», то есть стремясь туда, где уже заметно сказывалось всеобщее увлечение классицизмом. Это, однако, ему сделать не удалось и он лишь окончательно испортил свои отношения с Маруцци.

Вынужденный жить в Венеции, Алексеев все же не оставляет мысли о пейзажной живописи. Естественно, что в его первых опытах писания видов Венеции обнаруживается зависимость от сюжетов и характера картин ее прославленного изобразителя — А. Каналетто. Это подтверждает в недавние годы обнаруженный самый ранний пейзаж Алексеева — «Набережная Скьявони в Венеции», 1775 года (Гос. художественный музей БССР, Минск). Пейзаж этот еще очень слаб по рисунку и живописи, но уже свидетельствует о живом восприятии натуры и интересе к ней. Когда понадобилось для отчета перед Академией послать в Петербург какую-либо копию, Алексеев выбрал для копирования композицию того же Каналетто. Великолепно выполненная им копия с картины Каналетто «Лестница Академии художеств в Венеции» (1776, Гос. Русский музей) наглядно демонстрирует, сколь пристально и внимательно изучал он манеру письма прославленного венецианца. Это изучение стало для него хорошей школой; вероятно, он познакомился и с работами другого замечательного венецианского пейзажиста — Ф. Гварди. Однако Алексеев не подражает им, а идет вперед своим путем. Он добивается повествовательной сюжетности, точности изображения и предметной определенности. О его поисках и серьезных достижениях на этом пути свидетельствует написанный им, очевидно в конце пребывания в Италии, «Морской пейзаж» (частное собр. в Москве). Сравнение его с «Набережной Скьявони» показывает, что за короткий срок Алексеев сильно продвинулся вперед и серьезно овладел мастерством пейзажной живописи.

Отозванный в 1777 году в Петербург по жалобам Маруцци, Алексеев был

[1] Различные обоснования даты рождения Алексеева см. в кн.: А. Федоров-Давыдов. Федор Яковлевич Алексеев. М., 1955, стр. 19 и 85.

Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

здесь встречен сурово. Ему не дали полагавшегося звания «назначенного» и программы на звание «академика». Неизвестно даже, что Алексеев первое время делал в Петербурге, но с 1779 года он был живописцем при Театральном училище, где ведал монтировочной частью. Очевидно, Академия упорно настаивала на своем и хотела, чтобы Алексеев стал театральным художником.

Еще в период работы при Дирекции театров Алексеев начинает упражняться в копировании в Эрмитаже картин прославленных в то время пейзажистов: Каналетто, Белотто, Гюбера Робера и др. Это было своеобразным продолжением того, чем он занимался в Венеции. Выполненные Алексеевым копии были превосходны и очень близки к оригиналам, несмотря на уменьшенный размер копий. Они принесли художнику успех и дали возможность сначала бросить тяготившую его деятельность в театре, а затем попытаться стать пейзажистом и выступить с самостоятельными видами Петербурга.

Виды эти понравились, и Алексееву стали заказывать их повторения. В 1794 году он получил звание академика за «Вид Санкпетербурга по Невереке», и, следовательно, официальное признание его пейзажистом. Так, через много лет, в настойчивой борьбе с Академией, он добился своего и мог теперь целиком отдаться пейзажной живописи. Он прошел к этому времени большую практическую школу профессионального мастерства и выступил в своих видах Петербурга зрелым и тонким художником.

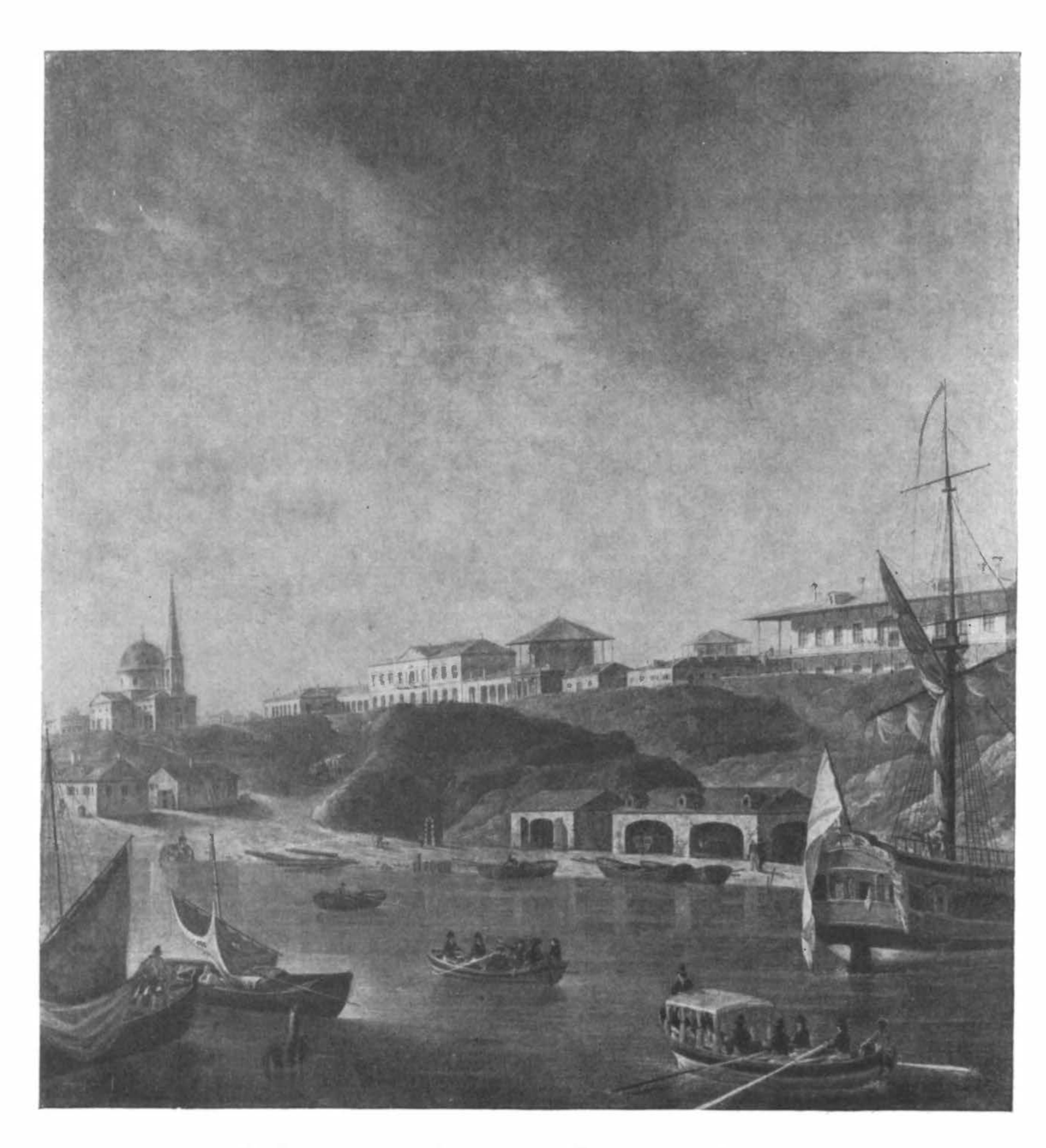
Мы не знаем, когда он впервые начал изображать Петербург. Наиболее ранняя из известных нам работ — «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» — датируется 1793 годом (Музей-усадьба «Архангельское»), а близкая к ней картина «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (Гос. Третьяковская галлерея; *цветная вклейка*), в которой точка зрения взята с другой стороны крепости, — 1794 годом. За одну из них он и получил академическое звание [1]. Не только мастерство живописи, но главным образом выработанность и законченность образа города в этих картинах заставляют предполагать, что перед нами не первые попытки запечатлеть Петербург. Этот образ обаятелен и правдив в своей спокойной и уверенной красоте. Алексеев своеобразно завершает здесь ту традицию воспевания молодой новой столицы, которая началась с самого основания города и развивалась в течение всего XVIII века и в литературе, и в изобразительном искусстве. Современник того градостроительства, в процессе которого складывался «строгий, стройный вид» Петербурга, когда «в гранит оделася Нева; мосты повисли над водами» (Пушкин), Алексеев всем строем своих картин передавал этот облик города, создавая полотна, и сюжетно, и стилистически превосходно его выражавшие. Изображая парадную часть города, он запечатлевал не только дворцы, но и набережную, и Петропавловскую

[1] Какая из них фигурирует в официальном документе под наименованием «Вид Санктпетербурга», неизвестно. Но вторая написана, вероятно, в дополнение к первой. Возможно, что Алексеев ее выполнил после признания Академией первой. Но скорее именно вторая работа, более высокая по качеству, была представлена им па присвоение звания.

крепость, с облицовки камнем стен которой начались грандиозные работы по благоустройству центра города. Темная коричневая масса стен крепости в обеих картинах дается сбоку: в одном случае — справа, в другом — слева. За нею расстилается играющая мелкой рябью в свете ясного дня гладь Невы со скользящими по ней разукрашенными лодками и, наконец, на дальнем плане за рекою — набережная с ее дворцами и их отражениями в воде. Стаффажные фигурки гуляющих и удильщиков на берегу, катающихся в лодках, крестьян на плоту оживляют пейзаж, который без них казался бы пустынным в своей спокойной тишине и ясности. Алексеев понял и хорошо использовал здесь то характерное для Петербурга «смешение воды со зданиями» (Батюшков), которое придавало особую красоту и очарование его ансамблям, смягчало суровость классицистических форм архитектуры. Это позволило Алексееву найти пейзажное решение вида города. Передача воздушной атмосферы, грациозной игры света на воде и зданиях способствовала эмоциональности образа, давала возможность выразить лирическое восприятие города.

Картины написаны в живописной манере открытого динамического мазка и пространственного понимания цвета. Цветовая гамма построена на перетекании, переходе друг в друга холодных голубых и зеленых тонов, которыми пишутся главным образом вода, небо, и теплых розовых и коричневых, служащих для изображения архитектуры и подцветки облаков. Вибрация этих цветов создает игру света и воздуха. Но при большой роли воздушной перспективы в построении пространства свою роль играет и перспектива линейная. При традиционной асимметрии и диагональном решении композиции мы видим уже ясное распределение изображения по трем планам и намечающуюся объемность и четкость очертаний в передаче архитектуры. В этом сказывается нарастание черт классицизма, начинающего видоизменять старую, основанную на живописном восприятии систему. В целом же перед нами прекрасные городские пейзажи, с прочувствованным и верным образом города, характеризуемые «гармонией и прозрачностью», по справедливому замечанию первого биографа Алексеева — П. П. Свиньина.

Признанный пейзажистом, Алексеев в 1795 году был отправлен на юг, в Новороссию и Крым. По сделанным здесь зарисовкам и акварелям Алексеев затем, в 1797—1800 годах, пишет большие картины-панно с изображениями Херсона (Херсонский областной краеведческий музей), Николаева и Бахчисарая (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 217*; Гос. Русский музей). Они уступают в художественном отношении видам Петербурга и лишены их гармоничности и целостности. Внеся в них известную импозантность и декоративность, Алексеев не смог сочетать эти качества с точной документальностью изображения. Вместе с тем эти произведения характерны отраженными в них композиционными поисками и свидетельствуют об усилении интереса художника к предметности в передаче архитектуры. Одновременно с этим, в связи с ростом тех же познавательных интересов, увеличивается и внимание художника к оживляющим городские пейзажи жанровым фигуркам. Они начинают группироваться в незатейливые сценки уличной жизни.



Ф. Алексеев. Вид города Николаева. 1799 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

В том же духе, что и пейзажи южных городов, пишет Алексеев в 1799 или 1800 году два больших вида Михайловского замка (Гос. Русский музей) для украшения его залов.

Моменты описания и рассказа, которые наметились в видах южных городов, развились и приобрели ведущее значение, когда перед Алексеевым была поставлена задача запечатлеть облик Москвы. В сентябре 1800 года художник был послан «для снятия видов» «в Москву и другие места Российского государства» [1]. Пробыв в Москве год и семь месяцев, Алексеев со своими двумя помощниками, «подмастерьями» А. М. Кунавиным и И. В. Мошковым, сделал ряд зарисовок

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 39, 1800 г. и оп. 20, д. 2, 1800 г., л. 15.

и акварелей видов Москвы и ее окрестностей (Нового Иерусалима, Троице-Сергиевой лавры). В Москве он написал картину «Красная площадь с собором Василия Блаженного» и еще какой-то вид. Затем он был отозван назад в Петербург, где по московским зарисовкам создавал вместе с учениками картины. Последние пользовались огромным успехом, и Алексеев до конца жизни повторял их множество раз.

Поручение художнику писать виды древней столицы государства было вызвано ростом патриотических настроений в 1800-х годах. В пейзажной живописи сказался тот же интерес к отечественной истории, который в это время наблюдался и в исторической живописи. Алексеев, вероятно, разделял эти настроения. Во всяком случае, Москва его сильно заинтересовала. «По усмотрении Москвы я нашел столько прекрасных предметов для картин . . », — писал он вскоре по приезде своему покровителю — президенту Академии художеств А. С. Строганову [1]. Но в то время как его заказчиков интересовали в Москве главным образом изображения Кремля и других древностей, самого Алексеева привлекала и современная живая жизнь города. Сравнивая его первоначальные акварели с написанными по ним позже картинами, можно заметить, что тематика первых значительно шире, она включает и изображения рядовых мест, улиц и площадей города.

Этим сочетанием старого и нового, древней архитектуры и современной жизни характеризуется уже первое полотно Алексеева, написанное непосредственно в Москве, — «Красная площадь» (Музей Института русской литературы АН СССР). Старательно передавая архитектуру собора Василия Блаженного и Спасской башни Кремля, Алексеев с не меньшим интересом рисует и уличную жизнь: торг на площади, различные бытовые сценки. То же мы замечаем и в его видах Кремля, например в картине «Соборная площадь». В одном из ее вариантов (Гос. Исторический музей; стр. 219) представлена сцена военного развода, а в другом (Гос. Третьяковская галлерея) — выход из Успенского собора после богослужения. Художник изображает многочисленные фигурки идущих и едущих по мосту, прачек на берегу, плотовщиков на реке и т. д., даже во взятом с далекой точки зрения пейзаже «Вид Кремля от Каменного моста» (1815, Гос. Исторический музей). Такое решение было очень верным и означало реалистический подход художника к теме города. В Москве не было парадной, торжественной центральной зоны, какая была в Петербурге. Центр города — Кремль и Красная площадь с их памятниками архитектуры — являлся одновременно и местом оживленной городской жизни, в непосредственном соседстве с которым находились торговые кварталы. Москва была пестрее, живописнее и вместе с тем провинциальней и простонародней чопорной и торжественной «Северной Пальмиры». Все это, естественно, усиливало в работах Алексеева те моменты повествования, жанровости, которые мы отмечали в южных видах. Но главным в этих картинах было, конечно, изображение архитектуры. Ведь для увековечивания московской старины,

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 20, д. 2, 1800 г., л. 15.

Ф. Алексеев. Парад в Московском Кремле. Соборная площадь. Начало 1800-х годов.

Гос. Исторический музей.

ее достопримечательностей и памятников и посылали Алексеева в Москву. Эти памятники и связанные с ними исторические воспоминания были в первую очередь интересны и ценны для зрителей, особенно после пожара 1812 года[1].

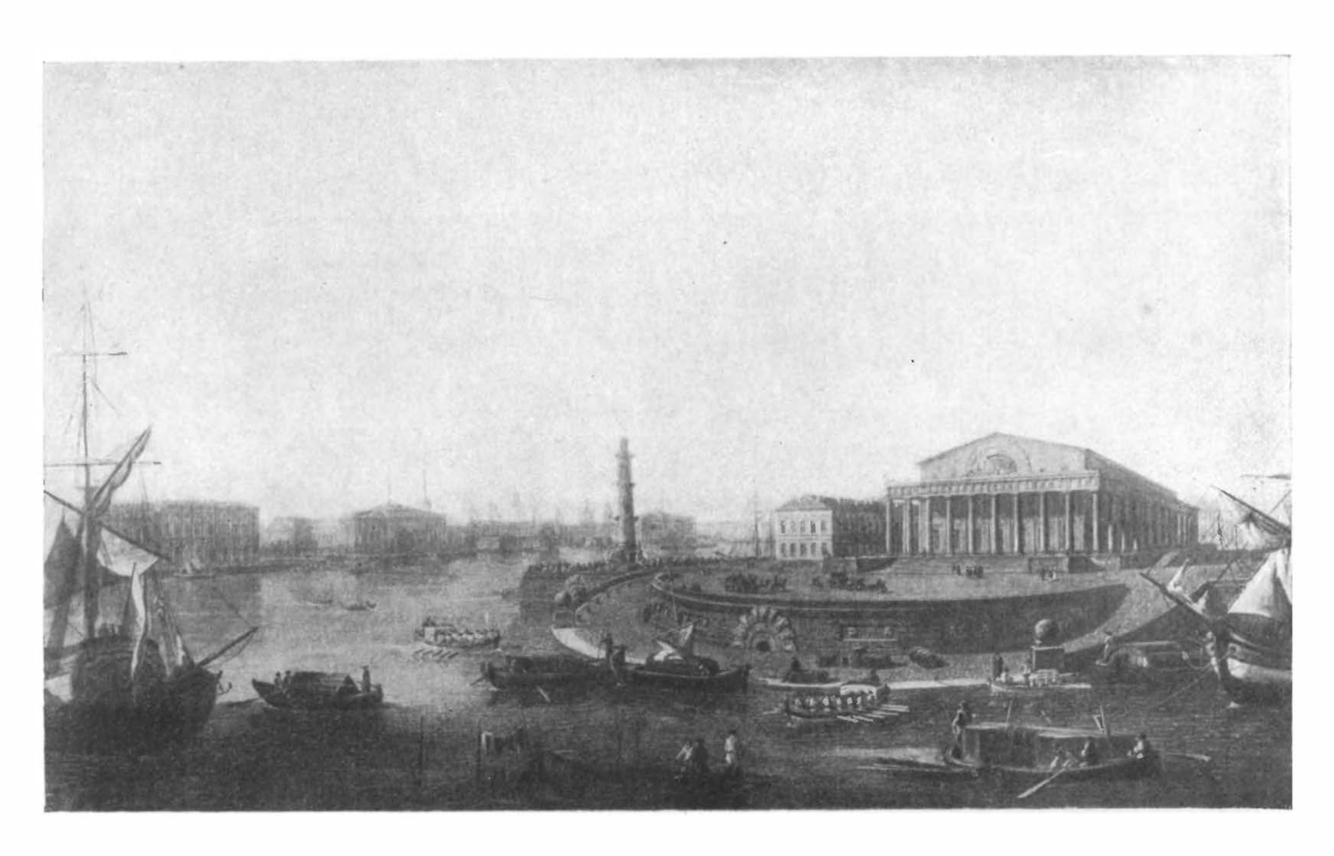
И действительно, архитектура играет ведущую роль в московских видах Алексеева. Однако ее изображение дается художнику с трудом, так как воспитанный на архитектуре классицизма, он плохо понимает природу и пропорциональный строй древнерусского зодчества. В передаче последнего он допускает немало искажений, особенно в более поздних повторениях. Но это — общая дань

[1] Так, К. Н. Батюшков, например, восклицает перед картинами Алексеева в 1814 г.: «Какие воспоминания для московского жителя! Рассматривая живопись, я погрузился в сладостное мечтание и готов был воскликнуть почти то же, что Эней у Гелена, в долинах Хаонейских, где все чудесным образом напоминало изгнаннику его священную Трою, рощи, луга и источники родины незабвенной; я готов был сказать моим товарищам: что матушки Москвы и краше, и милее?» («Прогулка в Академию художеств». К. Батюшков. Сочинения, т. II, СПб., 1885, стр. 112). А в 1823 году в «Журнале изящных искусств» пишут об одном из изображений Кремля Алексеева, что эта картина «имеет еще ту особенную цену, что изображает Москву в том положении, в каком она была до нашествия неприятелей» («Журнал изящных искусств», кн. 4. СПб., 1823, стр. 338—339).

времени. При всех искажениях и частичных отступлениях алексеевские виды Москвы достоверны и являются замечательным документом для изучения ее облика до пожара. Преимущественное внимание к архитектуре и зачастую нарочито подчеркнутая объемная ее передача приводят в ряде картин к нарушению гармонических соотношений пространства и архитектурных масс. Характерно, что при этом Алексееву лучше удаются общие и далевые виды, как, например, «Вид Московского Кремля и Каменного моста» (1809—1810 годы, Гос. Русский музей), «Вид на Воскресенские и Никольские ворота» (1811, Гос. Третьяковская галлерея), и хуже — изображения площадей Кремля, в которых можно заметить нагромождение разнообразной архитектуры. Вместе с нарастанием классицистической объемности усиливается и линейное начало. В московских видах значительно нагляднее, нежели в более ранних видах Петербурга, выступает система живописи классицизма. Важно отметить, что черты классицизма нарастают не в результате формально-стилевых исканий, а возникают естественно, как средство решения задач видовой документальности и живописного рассказа, то есть выявления логизирующих познавательных моментов в городском пейзаже.

Сравнение ранних вариантов московских видов с более поздними позволяет проследить постепенное изменение колористической гаммы в сторону более холодных цветов и локального их понимания. Если в ранней картине «Красная площадь» преобладает еще довольно теплая гамма, близкая розоватой гамме южных видов, то в позднейших полотнах появляется резкое сочетание желтых, зеленых и голубых цветов. Белесоватый цвет, которым в первых вариантах передаются старинные обомшелые стены зданий, в поздних сменяется более интенсивным желто-коричневым цветом старого воска. Соответственно этому и фактура становится более заглаженной.

Все эти новые моменты не замедлили сказаться и в видах Петербурга, которые Алексеев опять начал писать в 1800-х годах, одновременно с московскими. Архитектура в них играет гораздо большую роль, чем в ранних, и самая манера изображения меняется. Алексеев снова запечатлевает важнейшие в развитии города сооружения, Биржу и Казанский собор, но теперь они показываются с большей конкретностью и выдвигаются как основной предмет изображения. Знаменательно, что Алексеев, создавая парные картины «Вид Московского Кремля и Каменного моста» и «Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости», задумывает их, как олицетворение двух столиц. Сравнение картины «Вид на Биржу и Адмиралтейство» (вариант 1810 г., Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 221*) с ранним «Видом Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» наглядно раскрывает происшедшие изменения в трактовке образа города и в самом характере живописи. Если в ранней картине архитектура представляла собою первопланную кулису или далевое изображение на третьем плане, а главный, второй план был отдан водному пространству, то теперь здание Биржи помещается на этом центральном плане. Алексеев выбирает такую точку зрения на Биржу, с которой можно хорошо разглядеть формы

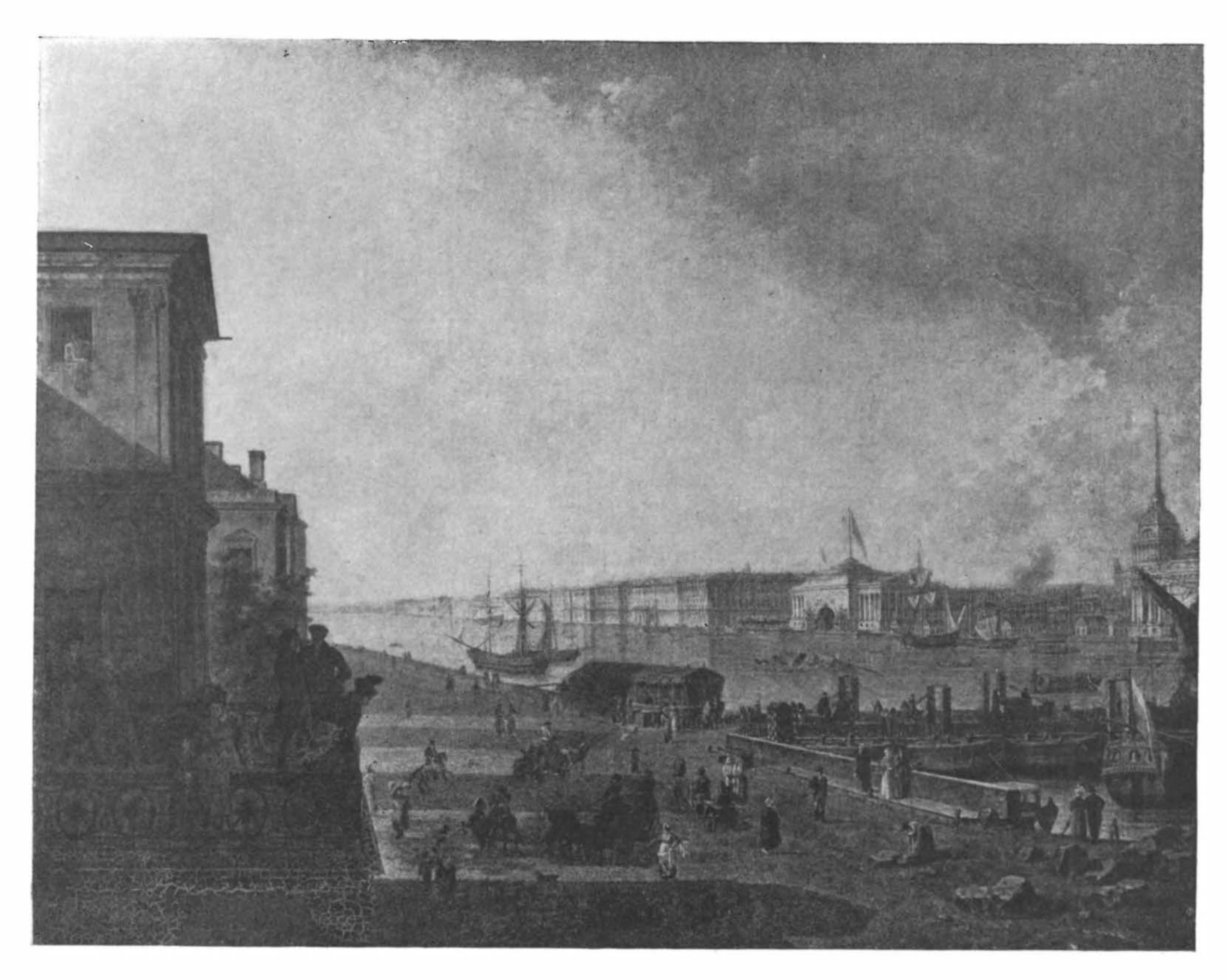


Ф. Алексеев. Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости. 1810 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

здания и набережной с пандусами, их объемность. Сама река кажется у́же, а здания за нею — словно приближенными; композиция приобретает в известной мере ту барельефность, которая столь характерна для живописи классицизма. Соответственно этому меняется и трактовка воды, которая изображается более гладкой, мелкие кривые мазки, передававшие легкую рябь, заменяются прямыми черточками. Цвета зданий, неба и воды становятся ярче, отношения между ними — резче.

Но Алексеев еще чудесно владеет живописным цветом, как можно увидеть в оставшейся незаконченной картине «Вид Английской набережной» (Гос. Русский музей) — лучшем произведении этого периода и вообще одной из лучших картин мастера. Сохраняя динамичные переходы цвета, превосходно передавая освещение, Алексеев вместе с тем уже гораздо определеннее характеризует цвета предметов. Цвет, уплотняясь и локализуясь, стремится к той же определенности, которой продиктована и бо́льшая линейность и объемность в изображении зданий. Отходя от световоздушной трактовки пространства к передаче его линейными и объемными средствами, Алексеев вместе с тем не отказывается от пространственности и лиризма выражения. Если в ранних видах Петербурга пространство с его световоздушной средой было господствующим и архи-



Ф. Алексеев. Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого кадетского корпуса. 1810-е годы.

Дворец-музей в Павловске.

тектура играла подчиненную роль как часть общего пейзажного изображения если в видах Москвы архитектура, напротив, выступала на первый план, подчинив себе пространство, то в поздних видах Петербурга Алексеев находит прекрасную меру отношений между ними. Архитектура, являясь главным предметом изображения, вместе с тем согласована с пространственностью общего вида. В первом случае общее господствовало над частным, во втором — частное над общим, теперь же между ними устанавливается равновесие. Это и был процесс становления городского вида как пейзажа города. Он начинался с неопределенной поэтической пейзажности как средства придания виду образности, шел через изучение, освоение архитектуры, как того, из чего состоит город, а привел к умению самую архитектуру и ее ансамбли, во всей их определенности, трактовать пейзажно. Неопределенная лиричность сменилась лирикой осознанной и повествовательной.

Последнее ясно выступает в картине «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого кадетского корпуса» (Дворец-музей в Павловске; *стр. 222*; варианты — в ряде музеев) с ее развернутым повествованием о жизни города. Характерно, что здесь, несмотря на изображение парадных зданий, в центре внимания оказывается обывательская часть города, набережная Васильевского острова с ее будничной жизнью. Алексеев представляет массу прохожих, едущих людей, компанию беседующих на балконе, девушку, выглядывающую из окна, и т. д. Жанровость в изображении стаффажа здесь настолько возрастает, что эти фигурки уже перестают быть стаффажными в собственном смысле слова. Если уже в московских видах они помогали раскрытию образа города, то здесь они своей деятельной жизнью входят в этот образ неразрывно и органически. Это уже не тихий, спокойный Петербург ранних пейзажей. Теперь его образ стал гораздо конкретнее и человечнее. Это тот образ прекрасного города, являющегося одновременно и гордой столицей империи и городом частной культурной жизни, который мы встречаем у Батюшкова в «Прогулке в Академию художеств» и отчасти у Свиньина в его пейзажных картинах города в «Достопамятностях Санктпетербурга и его окрестностей». Алексеев умело сочетает в композиции картины пространство далевого изображения с набережной и рекой первого плана, объединяя их таким образом, как он это пытался некогда сделать в своем раннем «Морском пейзаже» (частное собр. в Москве). Он находит теперь в городском пейзаже как бы специально выделенные места для жанровых сценок.

Московские и поздние петербургские виды Алексеева оказали большое влияние на развитие как пейзажной, так и жанровой живописи. Московские виды положили начало изображению старинных русских городов, а петербургские нашли продолжение в работах видописцев начала XIX века. Даже картины «Нового Рима» Сильвестра Щедрина с их поэзией обыденного и реализмом изображения классического сюжета не могли бы появиться без того, что показал Алексеев в своих поздних видах Петербурга. Дальнейшее развитие, уже в духе романтической повышенной поэтичности, пейзаж города найдет в творчестве самого крупного из учеников Алексеева — М. Н. Воробьева.

Классицизм, оказывавший с конца XVIII века особенно сильное влияние на многие области изобразительного искусства, получил в русском пейзаже наиболее законченное выражение в творчестве Федора Михайловича Матвеева (1758—1826), развивавшемся главным образом уже в начале нового столетия. В пейзажах Матвеева черты классицизма, которые проявились отчасти в творчестве Сем. Щедрина, М. Иванова и, в большей мере, у Алексеева, складываются в целостную систему; пейзаж классицизма выступает у него со всей ясностью и определенностью. Тем самым в его произведениях отчетливо обнаруживается и характерное для классицизма противоречие между реальностью частного, единичного и отвлеченной идеальностью целого.

Классицизм, во главу угла ставивший историческую живопись с ее возвышенной тематикой, и в образах природы стремился к той же возвышенности, героичности и историчности. Появляется учение о двух видах пейзажа: героическом или историческом, и сельском, обыденном. Предметом героического пейзажа считаются горные местности, прославленные в истории стра́ны, как, например, Италия с ее античными развалинами и возводимой в ранг идеальности природой. Если, с одной стороны классицизм с его требованием точности, логической ясности и содержательности изображения способствовал развитию видового начала, то, с другой стороны, он же диктовал создание идеально-прекрасных, специально скомпонованных пейзажей. Здесь должно было действовать правило, гласившее, что «живопись.. превосходит самое естество; избирает в целом зрелище природы самое совершенное, соединяет разные части многих мест и красоту многих частных людей»[1]. На этой основе складывался особый тип так называемого «конструктивного» пейзажа; в нем видовое начало подчинялось строго выработанной идеальной гармонической композиции, при которой не только что-то опускалось и что-то, напротив, добавлялось к виду с натуры, но и сам он при этом приобретал благородную стройность. Вместе с тем, если пейзаж с натуры перерабатывался в идеальное изображение, то и вымышленная, составленная «из многих мест» композиция приобретала в известной мере реалистически достоверный характер. Это было уже не прежнее фантастическое декоративное нагромождение архитектуры и предметов природы, но пейзаж, имевший характер реального вида. Такое сочетание идеализированных видовых пейзажей с видовыми по характеру, но вымышленными героическими пейзажами характерно для творчества Матвеева.

Ф. М. Матвеев, сын солдата Измайловского полка, учился в Академии художеств с 1764 по 1778 год. В конце обучения, когда он определился как пейзажист, его руководителем, возможно, был Семен Щедрин. За программу, по которой требовалось представить «под горою близ реки пастухов, пасущих скот», Матвеев получил первую золотую медаль и в 1779 году отправился в Рим.

Матвеев был первым учеником Академии, удостоенным за свою программу по пейзажу большой, а не малой золотой медали. Это свидетельствует как о его одаренности и успехах, о которых имеются и другие свидетельства, так и о возросшем уважении в Академии к пейзажной живописи. О новых веяниях говорит и то, что Матвеева сразу посылают в Рим, минуя Париж. В Риме Матвеев быстро пошел в своем развитии по пути классицизма. В 1784 году Рейфенштейн с удовлетворением констатировал в своем донесении в Академию, что художник «начал предпочитать в набросках с натуры местоположения в стиле Пуссена»[2]. Из тех же донесений известно, что Матвеев все время усиленно работал с натуры. Об этом сообщает в своих рапортах и сам художник. Так,

[1] П. Чекалевский. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792, стр. 135.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1. ч. 1, д. 48, 1771 г.

Ф. Матвеев. Вид Неаполя. 1806 год.

Гос. Русский музей.

он доносит, что в 1781 году «находился в Неаполе для рисования древностей и видов в Поцоли, Кави, Салерно, в Пестоме и Помпей». В 1782 году он посылает свои работы «Вид в Презано» и «Вид в Тиволи», а в июле 1783 года сообщает, что заканчивает еще две картины — «Озеро Бранчано» и «Вид тиволийским каскателям» — и что «расположил свое намерение по окончании нашего пенсиона тотчас отправиться из Риму посмотреть разные города в Италии; а потом проехать в Париж посмотреть художников нынешнего свету, а там простираться стану до Санкт Петербурга» [1]. Это, однако, ему не удалось осуществить. Войдя, как многие пенсионеры, в долги, он стал работать на путешествующих русских вельмож и так и остался на всю жизнь в Италии, хотя неоднократно пытался вернуться на родину.

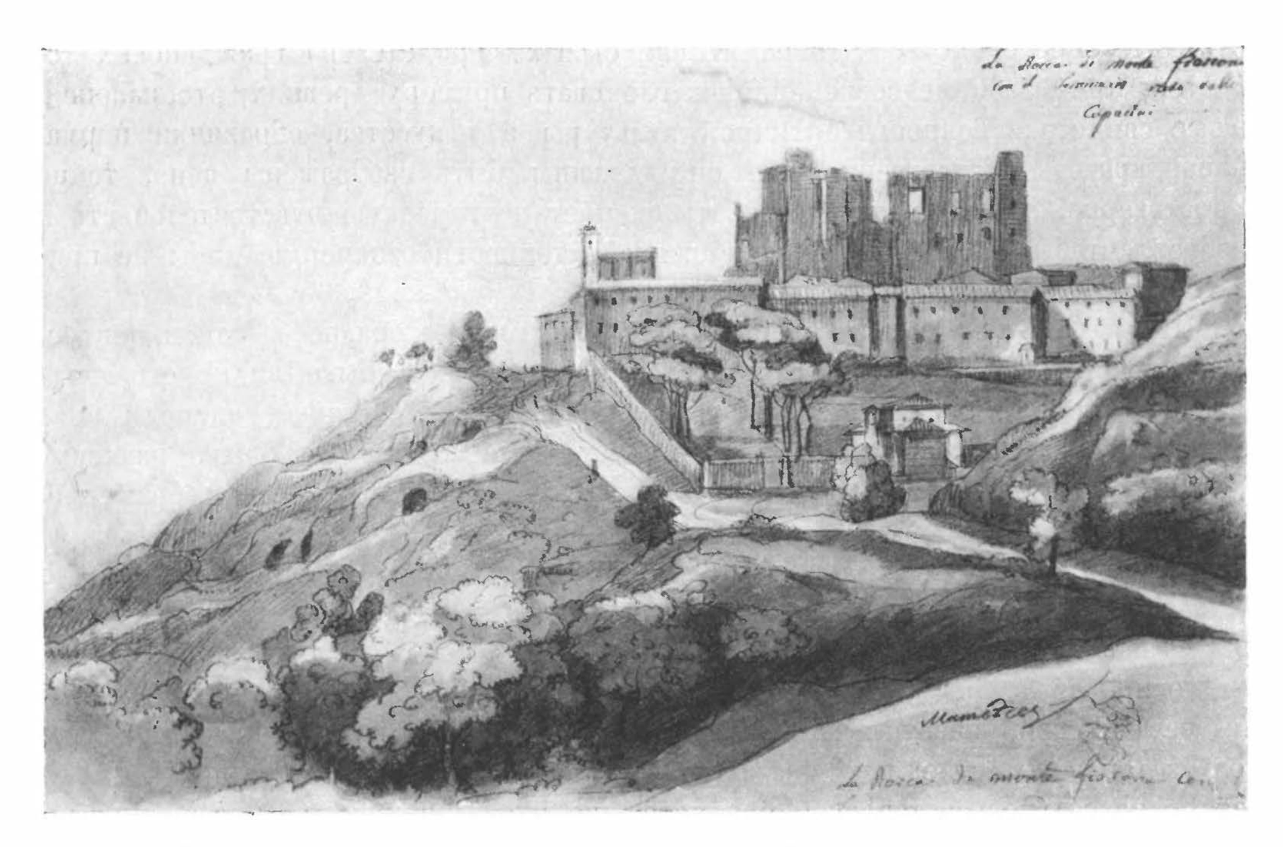
Дошедшие до нас произведения Матвеева позволяют довольно подробно проследить процесс сложения классицистического стиля его пейзажей, начиная с таких

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 17, 1782 г.

ранних работ, как «Итальянский пейзаж» (1794, Гос. Русский музей) с его еще декоративно пушистыми деревьями и общим характером изображения в типе «ландшафта со скотиною». Эти черты декоративности и сентиментализма уже преодолены в «Виде Пестума», где перед нами строго построенный и распланированный пейзаж с объемно трактованными деревьями первого плана, такой же пластической в своей протяженности и ракурсности почвой, с Пестумским храмом на главном, втором плане и замыкающими горизонт горами. Наконец, в «Виде Неаполя» 1806 года (Гос. Русский музей; стр. 225), за который Матвеев в 1807 году получил звание академика, перед нами уже вполне сложившийся классицистический пейзаж. Он строго центричен и симметричен по расположению деревьев, скал и руин на первом плане. В прорыве посередине виден Неаполитанский залив с городом, и на фоне — обязательные замыкающие глубину горы. Давая видовое изображение, Матвеев первый план строит как идеальную композицию и наряду с деревьями и руинами помещает здесь героизирующие и историзирующие пейзаж стаффажные фигуры, как это делали Пуссен или Лоррен. Он изображает солдат, напоминающих об итальянском походе Суворова, и танцующих поселян, долженствующих внести в пейзаж ноту виргилиевых буколик.

Сравнивая с «Видом Неаполя» вымышленный «Героический пейзаж» (Гос. Русский музей) с его фантастическим «античным» городом за рекою и сценой увенчания героя поселянами, можно заметить внутреннее сходство обоих этих пейзажей при, казалось бы, различии тематики. Вымышленный «Героический пейзаж» выглядит совсем достоверно, потому что художник так же старательно, как и в видовом пейзаже, воссоздает растительность, выписывая пышную листву больших деревьев с их мелкими листочками, кроны пиний, траву и цветы на первом плане. Он стремится к точной передаче как деревьев и их пород, так и скал горной части пейзажа. Вместе с тем, располагая их условно, он придает изображению новую, уже классицизирующую декоративность, сказывающуюся и в узорчатости листвы. Эта узорчатая листва очень красива и придает своеобразное очарование суховатым пейзажам Матвеева.

Лучшими из этих пейзажей надо признать более ранние — «Вид на Лаго-Маджоре» (1808, Гос. Русский музей), в котором реальный вид сочетается опять-таки с вымышленными «античными строениями» на озере, и чисто видовой пейзаж «Вид в Сицилии. Горы» (1811, Гос. Третьяковская галлерея). Во второй из этих картин Матвеев очень пластично изображает горы, передавая вместе с тем и воздушную дымку, окутывающую их вдали. Мастерски скомпонованный, этот пейзаж кажется совсем натуральным, несмотря на четкую построенность по системе чередующихся в шахматном порядке кулис. Эта композиция, при которой взгляд зрителя постепенно «прочитывает» пейзаж, переходя с плана на план, служит средством сохранить повествовательность, последовательное развертывание изображения при зрительном единстве и простоте вида. Позднейшие работы Матвеева, более сухие и однообразные, зачастую являются повторением одних и тех же мотивов.



Ф. Матвеев. Итальянский вид. Монтефиасконе. Ит. и граф. карандаш, тушь.

Гос. Третьяковская галлерея.

Рисунок был более сильной, нежели живопись, стороной таланта Матвеева. В рисунках художника с натуры виден первоклассный рисовальщик с смелой, уверенной и очень выразительной линией. Он прекрасно передает объемы архитектурных построек, горных цепей и скал, но особенно удаются ему деревья — кипарисы и пинии с их кривыми, словно извивающимися стволами, возносящими кверху плотно собранную крону («Итальянский вид. Монтефиасконе», Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 227*). Очень точные и верные, эти рисунки сделаны с большим подъемом и обладают той поэтической выразительностью и эмоциональностью, которых не хватает картинам Матвеева, особенно поздним видам Швейцарии и Рима.

Среди последних значительного внимания заслуживает и по своему сюжету и по исполнению большой «Вид Рима. Колизей» (1816, Гос. Третьяковская галлерея *стр. 229*). В нем характерно выражено то новое отношение к памятникам античности, которое принес с собой классицизм. Если в декоративном пейзаже XVIII века руины были частью сентиментальной идиллии, долженствовавшей внушать людям, что все на свете бренно и потому не стоит особого внимания, то теперь античные руины понимаются как свидетельство бессмертия подвигов и величия. Они уже — не объект меланхолических размышлений, а наглядное

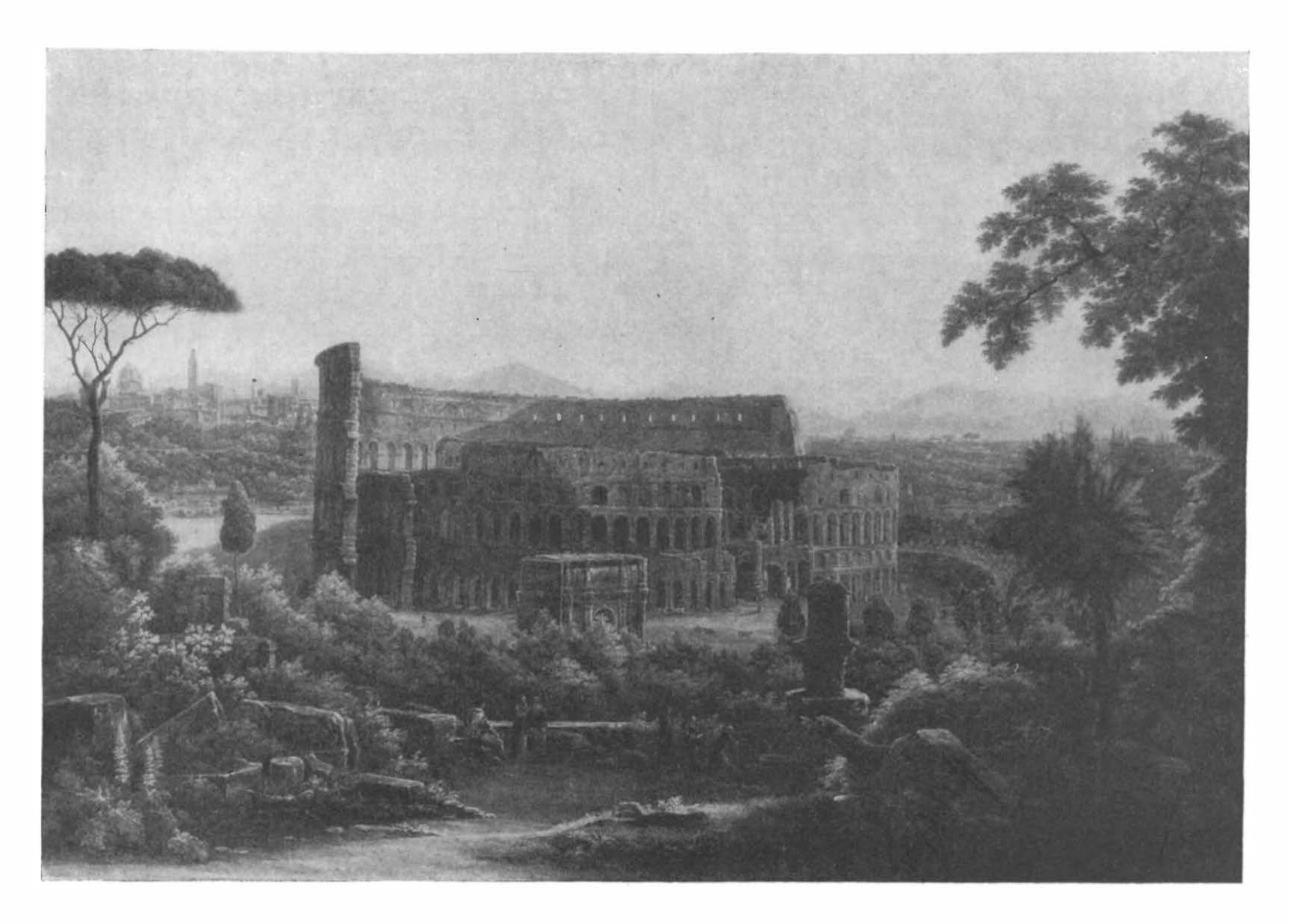
воспитательное средство. Это памятники былых добродетелей и гражданских доблестей, призывающие современников следовать примеру древних; это, наконец, живые свидетели вечности античной культуры и искусства, образчики нормативной красоты. Естественно, что они должны быть изображены ясно, точно и достоверно. Здесь познавательность сменяет поэтическую чувствительность и требует, чтобы художник избегал всякой «темности означения, дабы не привести зрителя в недоумение»[1].

Поместив громадное здание Колизея на главном плане в самом центре, Матвеев показывает его с разрушенной стороны, чтобы было видно его внутреннее устройство и ясен характер его архитектуры. Стоящая спереди арка Константина дает своим масштабом представление о колоссальных размерах здания. Деревья-кулисы с боков на первом плане фланкируют изображение, придавая ему одновременно и торжественную упорядоченность, и пейзажную определенность, как и городские постройки вдали, на третьем плане. И здание Колизея, и деревья, и почва с нагроможденными на переднем плане обломками трактованы подчеркнуто объемно и пластически, а вся картина смотрится как некий барельеф. Здесь уже твердо установилась красочная гамма пейзажей Матвеева с коричневато-розовыми цветами зданий, резкой зеленью деревьев, желтоватой в высветленных местах, и голубым небом. Матвеев «конструирует» пейзаж не только расстановкой предметов, но и освещением, которое он умело использует в целях достижения особой ясности и гармоничности изображения. Для того, чтобы лучше отделить план от плана, он подсвечивает, например, края зелени, если она рисуется не на фоне неба, а на темном фоне другой зелени или скал. Высветленная бахрома листвы очень характерна для пейзажа Матвеева, в том числе для его «Водопадов».

Последний сюжет за свою величественность был столь же излюблен в классицизме, как и горный пейзаж. Матвеев писал много раз «Водопады в Тиволи», начиная с первых лет своего пенсионерства, когда его пленили «натуральные каскады», особенно водопад «Терни называемый». Характерным образчиком может служить картина 1819 года «Водопад в Тиволи близ Рима» (Гос. Русский музей) с ее вертикальным форматом, придающим изображению особую торжественность и позволяющим хорошо передать эффект падения воды с уступа на уступ. Стаффажные фигурки внизу на первом плане подчеркивают грандиозность каскада, а далекий горный пейзаж вверху, замыкающий изображение, придает ему оттенок героичности. Любопытно, что в одном из своих «Водопадов» Матвеев запечатлевает Иматру, исходя в своей работе, очевидно, из любительской зарисовки, переданной ему каким-то русским путешественником.

Искусство Матвеева, развивавшееся вдали от родины и повторявшее одни и те же мотивы итальянской природы, ставшие общим местом европейской живописи классицизма, естественно, носило несколько отвлеченный и холодный

[1] А. Иванов. Указ. соч., стр. 19.



Ф. Матвеев. Вид Рима. Колизей. 1816 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

характер. Вместе с тем его пейзажам свойственны благородство и спокойная ясность образа. Итальянская природа дана у него без слащавости, мужественно и даже сурово, прекрасно выражая идеи долженствования, гражданственность эстетики классицизма. Его произведения не уступают лучшим образцам западноевропейского пейзажа этого же стиля. Завоевав признание в Италии не только среди русских, но и среди других европейских путешественников, Матвеев тем самым пропагандировал русское искусство. Но в России его творчество, хотя и очень уважаемое и ценимое, не имело прямых последователей и продолжателей.

В заключение нельзя не отметить необычайно быстрого развития русской пейзажной живописи. Это доказывает, насколько назревшим было ее позднее рождение в последних десятилетиях XVIII века, насколько оно отвечало духовным запросам русского общества. В своем формировании русский пейзаж выражал весьма важные идеи и настроения. Новая прочувствованная и реальная

трактовка природы была своеобразным отражением новых чувств, в развитии которых сказывался рост личности, утверждение ценности ее переживаний. Одновременно с этим пейзаж служил и общественным интересам, воплощал гражданственные и патриотические идеи.

Живая связь с общественными настроениями, выражение значительных идей времени обусловили органичность русской пейзажной живописи. Сравнительно поздно возникшая, она естественно развивалась в общем русле европейской пейзажной живописи и использовала ее опыт. С самого же начала она поставила этот опыт на службу решения своих собственных задач, задач художественного освоения национальных сюжетов. Ее национальный характер сказывался, однако, не только в сюжетах, но и в том, как трактовались образы и своей, отечественной, и классической итальянской природы.

Достижения первых русских выдающихся пейзажистов — Щедрина, Иванова, Алексеева — своеобразно объединились в творчестве их учеников и последователей уже первой четверти XIX века. В работах самого крупного из них, замечательного художника Сильвестра Щедрина, были сделаны широкие выводы и окончательно подведены итоги первого периода развития русского пейзажа. Вместе с тем искусство этого художника открывало новый этап. Но об этом речь пойдет уже в ином месте. Пока же важно подчеркнуть, что произведения первых русских пейзажистов заложили основы национальной школы пейзажной живописи, образовали почву для ее расцвета в XIX столетии.

БЫТОВОЙ ЖАНР

Т. В. Алексеева

Тот перелом, который происходил в русской художественной культуре на рубеже 1750—1760-х годов, вызвал к жизни и бытовой жанр, впервые приобретающий самостоятельное место в системе искусств. Требование идейного, содержательного творчества, имеющего целью «общественную пользу» в противоположность господствовавшим декоративным тенденциям в предшествующий период, когда искусство, казалось, было призвано служить лишь «убором покоев», предопределяло необходимость новых жанров и новых художественных средств. Пропаганда гражданской добродетели осуществлялась прежде всего в полотнах исторической живописи классицизма, в несколько отвлеченных и идеализирующих формах которой наиболее отчетливо сказывались и ограниченные стороны искусства той эпохи. Но передовое искусство имело широкие идейные и художественные истоки; решающую роль в его развитии играло углубление реалистических начал.

Именно это обогащение реалистических основ искусства второй половины XVIII века и делало возможным возникновение бытового жанра. Вместе с тем его появление говорило о рождении новых социальных сил, поднимавшихся в условиях феодально-крепостнического дворянского государства, в своем сознании уже противостоявших ему.

Академия художеств, бывшая органом, строго регламентировавшим различные стороны художественной деятельности и ставившая своей целью насаждение в первую очередь возвышенного искусства классицизма, рассматривала бытовой жанр как наименее значительный и лишенный серьезного содержания. Правда, в ее системе обучения художников отводилось известное место работам над бытовыми композициями: задания портретного класса иногда давали повод к внесению жанровых черт в изображение; специальные программы по бытовой живописи предлагались в так называемом классе «домашних упражнений». Но эти программы, известные нам главным образом по 70-м и 80-м годам, имели бо́льшей

частью случайный характер. Кроме того, строго соблюдавшаяся практика работы по «образцам», хотя и способствовала приобретению определенных технических навыков, особенно пагубно сказывалась именно на жанристах. Она ослабляла живое восприятие натуры, столь необходимое для изображения сцен, взятых непосредственно из действительности. Считая бытовой жанр «низшим родом» живописи, Академия лишала его реального, подлинно глубокого смысла, что сказывалось и на эстетических требованиях, которые она предъявляла к нему.

Все это объясняет, почему наиболее значительные и принципиально новые в художественном отношении произведения бытового жанра создавались вне стен Академии и даже помимо ее влияния. Более того, в подавляющем числе случаев они возникали в результате личной, глубокой заинтересованности художника в предмете, не будучи связаны с проходившей на виду его основной деятельностью. Это предопределяло и судьбу подобных произведений. Как правило, они не фигурировали на выставках и, по-видимому, оставались известными только узкому кругу друзей художников. Со смертью последних следы таких работ терялись, а вскоре исчезали из памяти людей и имена их создателей. Уже в XIX веке никто не знал о деятельности первых русских жанристов. Лишь в предреволюционные годы и затем в советское время был обнаружен ряд произведений бытового жанра этой отдаленной эпохи. В результате тщательных изысканий в архивах стали понемногу вырисовываться и фигуры забытых живописцев. Их жизнь и творчество раскрывали подчас совсем новые стороны в русской художественной культуре XVIII столетия.

В силу особенностей русской культуры второй половины XVIII века, развивавшейся в период еще сильного, хотя и подтачиваемого социальными противоречиями феодально-крепостнического государства, произведения бытового жанра не были многочисленными и не составляли очень заметной линии в искусстве. Тем не менее, может быть именно они позволяют наиболее ясно увидеть борьбу направлений в искусстве той эпохи, свидетельствуют о наличии в нем все усиливающейся демократической струи.

Первым произведением, новым как по своему содержанию, так и по своему жанру, возникшим в русском искусстве, казалось бы, неожиданно, явилась картина «Юный живописец» (Гос. Третьяковская галлерея; *цветная вклейка*) И. Фирсова. Еще до недавнего времени мы ничего не знали об авторе этой работы. Однако стараниями исследователей постепенно выясняются облик этого талантливого художника и его нелегкий жизненный путь [1].

[1] Впервые о Фирсове как авторе картины «Юный живописец» написал И. Э. Грабарь (см. его книгу «Моя жизнь. Автомонография». М.— Л., 1937, стр. 262—265). И. Грабарь рассказал об исследовании этой картины, производившемся в Третьяковской галлерее под его руководством в 1913 году, в результате чего под фальшивой подписью А. Лосенко обнаружилось имя Н. Фирсова. Отдельные сведения о Фирсове имеются в заметке: Д. Рош. Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской Академии живописи и скульптуры.— «Старые годы», 1909, июнь, стр. 308. Новые данные о художнике см. в статье О. Вольценбург. Иван Фирсов.— «Сообщения Института истории искусств», 1953, № 3. Ср. также: Н. Коваленская. Еще об Иване Фирсове.— «Сообщения Института истории искусств», 1957, № 5.

И. Фирсов. Юный живописец. Вторая половина 1760-х годов.

Гос. Третьяковская галлерея.

Иван Фирсов (род. ок. 1733 г.) вышел из средних общественных слоев — он был сыном московского купца[1]. Четырнадцатилетним подростком (т. е. с 1747 г.) он начал работать декоратором-живописцем в Канцелярии от строений и вплоть до 1756 года был связан в своей деятельности с этой самой влиятельной в то время, сосредоточивавшей лучшие художественные силы организацией[2]. Вместе со своими сверстниками и старшими современниками И. И. и А. И. Бельскими, Г. И. Козловым, А. П. Антроповым он участвовал в украшении строившихся дворцов и церквей, в оформлении празднеств, писал декорации к театральным постановкам. Работал он то под руководством И. Я. Вишнякова, то Д. Валерьяни[3] и А. Перезинотти, а позже — Ф. Градицци. Во второй половине 50-х годов И. Фирсов уже приобрел репутацию опытного живописца (как отмечает Я. Штелин — особенно по части писания фигур). В 1758 году им исполняется декорация к одной из первых русских опер на текст А. П. Сумарокова — «Альцеста»[4]. Вскоре после этого его зачисляют в штат придворных художников при так называемом «малом дворе» в Ораниенбауме, где он опять занимается оформлением

[1] В одном из документов (о нем см. также дальше) говорится, что И. Фирсов происходит «из московского купечества» (ЦГАДА, Дворцовый отдел, оп. 446, д. 61571, 1760 г., л. 1).

[2] Н. Коваленская (указ. соч.), вслед за ранними исследователями русского искусства, не соглашаясь с более поздними публикациями, вновь отделяет автора картины «Юный живописец» от художника Канцелярии от строений И. Фирсова, опираясь на найденные ею сведения о некоем художнике Иване Дмитриевиче Фирсове (род. в 1718 г.), происходившем из московских купцов. Однако изучение архивных материалов не дает возможности признать этот вывод правильным.

Иван Дмитриевич Фирсов — купец третьей гильдии (ЦГАДА, ф. 254, д. 7867, 1743 г., л. 430; этот документ приводит в своей статье Н. Коваленская) был цеховым художником, которого, наряду с другими «наемными» (или «вольными») мастеровыми людьми, московская полицмейстерская контора, по требованию Сената, пыталась привлечь в 1743 году к исправлению живописных картин на Московских триумфальных воротах ввиду недостатка «казенных» живописцев, числившихся при Канцелярии от строений. Никто из поименованных тогда в официальном реестре художников (в частности, и И. Д. Фирсов) по вызову этой конторы не явился, и работы в конце концов выполняли присланные из Петербурга мастера (там же, л. 521). Характерно, что контора квалифицирует этих «городовых» художников как совсем неопытных в непривычном для них деле («хотя живописную работу и исправляют токмо искусства в том не знают», л. 424). Из этого документа видно, что И. Д. Фирсов не состоял в штате Канцелярии от строений и был цеховым московским живописцем. Его имя встречается и позже в архивных документах. Так, в 1748 году Герольдмейстерская контора привлекала его (через главный магистрат) для писания «дипломов и гербов» во время пребывания Правительствующего сената в Москве, и он опять назван «вольным живописцем» (мастера же и ученики, подведомственные Канцелярии от строений, перечислены отдельно — ЦГАДА, ф. 248, оп. 12, д. 30/680, 1748 г., л. 658). Весьма важно, что находившийся при Канцелярии от строений И. Фирсов (считавшийся подмастерьем) в это же время работал в Петербурге в «Новом летнем дворце», в команде Перезинотти (см. А. Успенский. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913). Совершенно очевидно, что мы здесь имеем дело с двумя разными художниками и, как будет видно из последовательно приводимых далее документов, автором «Юного живописца» был именно мастер, состоявший в эти годы при Канцелярии от строений.

[3] Я. Штелин (см.: K. Stählin. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926, S. 277) называет Ивана Фирсова учеником Д. Валерьяни. Это возможно, ибо имя Валерьяни чаще всего встречается в связи с деятельностью Фирсова в ранние годы (см., например, в ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 82/516, д. 19, 1755 г., л. 31; здесь подмастерьем Валерьяни назван не только Иван Фирсов, но и его брат Петр).

[4] В печатном тексте «Альцесты» (1759) сказано: «театральные украшения г. Франциска Градиция, ее императорского величества первого живописца, архитектора и театрального инженера, при исправлении красками живописец двора ее императорского величества г. Фирсов» (ср.: Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века. М., 1952, стр. 77).

театральных постановок, которыми так увлекался будущий Петр III[1]. Незаурядные способности художника, видимо, обратили на него внимание: в 1760 году специальным указом он освобождается от подушного оклада (которым облагались крестьяне и купцы) и тем самым окончательно закрепляется за придворным ведомством[2]. С восшествием на престол Петра III Фирсов переводится в распоряжение Дирекции императорских театров, где и остается в качестве декоратора при «итальянской компании» (т. е. при итальянской труппе) до конца своей жизни.

В судьбе этого живописца как бы в миниатюре отразились те существенные перемены в идейной и художественной жизни русского общества на рубеже 50 и 60-х годов, о которых говорилось выше. В течение всего первого периода (т. е. приблизительно до конца 50-х годов) он представляет собой типичного художника-декоративиста: работает над всевозможными аллегорическими картинами и панно, расписывает обои по рисункам Растрелли, пишет иконы и театральные декорации — все в том легком изящном стиле, который нам хорошо знаком по произведениям этого времени. Именно в таком духе им исполнен десюдепорт «Цветы и фрукты» (Гос. Русский музей), датируемый 1754 годом[3].

Но всего через каких-нибудь 12—14 лет Фирсов создает произведение, знаменующее становление в искусстве совершенно новых образов, произведение, в котором он выражает свои уже сложившиеся, глубоко личные представления о жизни.

Картина «Юный живописец» была выполнена, по-видимому, в Париже (или, что менее вероятно, в ближайший же год по возвращении ее автора оттуда). Потребность в серьезном, идейно значительном творчестве, в создании национальных кадров искусных художников диктовала широкую программу обучения, включавшую и отправку уже достаточно опытных мастеров за границу. Молодой и талантливый Фирсов — живописец при Дирекции императорских театров, вслед за первыми воспитанниками Академии также был послан в 1765 году за границу[4].

Следует вспомнить, что происходило в России, когда 32-летний художник готовился отправиться в «чужие края» и позднее работал над своей картиной.

[1] ЦГАДА. Дворцовый отдел, оп. 446, д. 61571, 1760 г., л. 1. О Фирсове здесь говорится, что он находится «в службе его императорского высочества». Тут же содержится сведение о том, что он «из московского купечества».

[2] Там же. Указ, посланный в Главный магистрат, последовал в результате «высочайшего его императорского высочества повеления». О Фирсове как о придворном служителе вел. кн. Петра Федоровича в 1760 и 1761 годах упоминается и в других делах Ораниенбаумской конторы (тот же фонд, д. 61543, лл. 25 и 26). Фирсов, по-видимому, оформлял здесь постановки в «Новом оперном доме» под руководством Перезинотти и Градиццы (там же, д. 61583).

[3] Более подробно об этом произведении, как и вообще о декоративной живописи середины XVIII столетия, см. в томе V настоящего издания, стр. 339—353.

[4] На документ, касающийся отправки Фирсова заграницу, опубликованный в кн.: «Архив Дирекции императорских театров», вып. 1 (отд. III, СПб., 1892, стр. 82), впервые обратил внимание О. Вольценбург (указ. соч.). Подлинные архивные материалы обнаружены нами в ЦГАДА (Дворцовый отдел, оп. 446, д. 61230, 1765 г.). Они позволяют уточнить отдельные факты, связанные с этим эпизодом в жизни художника. Хотя

Вынужденная ходом экономического развития страны и острой политической обстановкой, Екатерина уже в середине 60-х годов объявила о подготовке специальной комиссии по составлению нового свода законов. Возможность участия в выработке нового «уложения», а затем и развернувшиеся прения вокруг него способствовали оживлению идейной жизни; события этого времени отчетливо показали, что в России уже выросли ставшие определенной общественной силой демократические круги, уже складывалась демократическая оппозиция. Наряду с вопросом о крепостном крестьянстве, центральным в работах комиссии, закономерно вставал и вопрос о «среднем роде людей», также бесправных и страдавших от произвола в феодально-дворянском государстве. Наиболее глубоко настроения демократических кругов в 60-х годах выразил в литературе Н. И. Новиков, выдвинувший, между прочим, и идеал нового разночинно-демократического деятеля. Сын «добродетельных и честных мещан», писал Новиков, он, в отличие от «знатной породы тунеядцев», — «защитник истины, помогатель бедности, ненавистник злых нравов и роскоши, любитель человечества, честности, наук, достоинства и отечества» [1].

Фирсов попал в Париж, подобно другим пенсионерам, с рекомендацией к Д. А. Голицыну. Последний, не только устраивал приезжавших учеников на жительство и распределял по мастерским, но и считал своим долгом принимать их у себя, беседовать с ними об искусстве. Как раз в 1765 и 1766 годах Голицын был занят составлением проекта об освобождении крестьян, предполагая участвовать в объявленном Вольным экономическим обществом специальном конкурсе, по поводу которого вел переписку с вице-канцлером А. М. Голицыным. Тогда же (в 1766 г.) он послал в Академию художеств и свое «рассуждение» «О пользе, славе и проч. художеств», в котором основные положения просветительной эстетики пытался увязать с доказательством необходимости в России социальных преобразований. По свидетельству пенсионеров, приехавших в Париж в 1767 году, Голицын часто разговаривал с ними и, между прочим, читал им «свои сочинения, в которых описывается о художествах, откуда начало свое имеют и как процветали и опять пришли в упадок некоторые, и какие средства к восстановлению в прежнем состоянии» [2]. О том, какой характер носили беседы Голицына с пенсионерами, могут дать представление письма Д. А. Голицына к А. М. Голицыну, в которых не раз затрагиваются вопросы искусства. Освобождение «крестьянина от тирании русского помещика», — писал он, — «единственное средство заселить Россию и насадить в ней науки и искусства» [3]. «Мне кажется,

указ о Фирсове был подписан Екатериной II 23 декабря 1764 года, уехать из Петербурга он смог только в марте 1765 года. В Париж он приехал скорее всего уже летом.

[1] «Трутень» на 1769 год. Отдел «Ведомости».— Сб. «Русские сатирические журналы XVIII века». Под ред. Н. Гудзия. М., 1940, стр. 91 и 92.

[2] А. Трубников. Первые пенсионеры имп. Академии художеств.— «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 68.

[3] Письмо Д. А. Голицына к А. М. Голицыну от 30 октября 1765 года.— «Сборник Московского Главного архива Министерства иностранных дел», вып. 2. М., 1881, стр. 106.

что ее величество избрала наилучшие меры относительно развития у нас наук и художеств, — писал Д. А. Голицын в другом своем письме, — ничто, конечно, не представляет лучших залогов для их преуспеяния, как основание Академий и правильное устройство сих учреждений. Но, опираясь на пример истории, боюсь, что средства эти окажутся слабы, если одновременно не будет поднята у нас внутренняя торговля. А она, в свою очередь, не может процвести, если не будет мало-помалу введено у нас право собственности крестьян на их движимое имущество. Среднее сословие также необходимо для процветания наук и художеств. Образование среднего сословия не встретит, по-моему, затруднений... Везде в чужих землях дворовые ремесленники запрещены; там существуют цехи, и потому цветут ремесла и искусства, помогая процветанию наук и свободных художеств» [1].

В сочинении по эстетике он писал о том же еще более определенно. Для расцвета искусств «везде больше моральные (т. е. социальные, политические. — Т. А.) обстоятельства, нежели мнимые физические причины способствовали». «Средство должно быть одинаково» с тем, которое устранит в земледелии «всегдашнюю бедность. Есть ли хочешь иметь живописцев и каменосечцев, дай им способ соучаствовать в чести и богатстве. Есть ли хочешь, чтоб они почтенны и богаты были, распространи вкус к живопиству и каменосечению во всем народе» [2].

Только под влиянием подобных идей, а также в условиях впервые, быть может, осознанной русскими художниками-пенсионерами свободы деятельности, когда понятие «соучастия в чести» естественно воспринималось ими как идея равенства сословий [3], и могла возникнуть картина Фирсова. В ней нашло себе отражение растущее самосознание художника, сознание завоевывающего себе право на уважение и честь рядового человека-труженика.

В картине Фирсова останавливает на себе взгляд прежде всего серьезность, заинтересованность, с какой художник передает неважный, с точки зрения привычных представлений академиста, сюжет. Мальчик-живописец перед мольбертом, в старой курточке и с растрепанными волосами, молодая женщина из мещанской среды, наставляющая простодушно позирующую девочку,— все это изображено с глубочайшим вниманием, исполнено поразительной непринужденности и простоты. В создании этой сцены у Фирсова сказались и профессиональные знания и настоящее художественное чутье. В ее композици-

[1] Письмо Д. А. Голицына к А. М. Голицыну от 26 мая 1766 года.— Там же, стр. 112—113.

[2] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 25, 1766 г., лл. 1 и 2.

[3] Характерно, что в своих рапортах пенсионеры неоднократно выражают радость, смешанную даже с каким-то восторженным чувством, по поводу того, что встречающиеся им на чужбине русские люди их «любят и почитают, хотя и неравные [мы] им...». «Довольнее и видеть кажется неможно, хотя бы целые годы жить»,— сообщают они о себе в коллективном письме от 12 августа 1767 года, ибо «и... прочие нас люди через упомянутых благодетелей в почтении имели». И еще: «Сам себе ныне удивляюсь о своем пребывании,— пишет И. Иванов 23 декабря,— что живу как в почтении от всех меня знаемых, так и в полном спокойствии» (ЦГИАЛ, ф. 789, он. 1, ч. 1, д. 47, 1767 г., лл. 2, 5 и 6).

онном построении нет ничего от традиционных отвлеченных приемов. Художник показал угол тесноватой комнаты, но в небольшом пространстве свободно расположил фигуры людей и предметы, добившись подкупающей естественности, как бы «случайности» композиции, при действительной продуманности каждой детали. Это и вызывает у зрителя впечатление неподдельной жизненности сцены.

Правдивость произведения достигается и его живописными качествами. Фирсов пишет свободно и мягко, прекрасно передавая различным характером мазка особенности вещей, составляющих привычный обиход художника. Он внимательно отмечает переходы светотени, блики на лицах людей, на одежде, отдельных предметах, на которые падает из окна сероватый дневной свет. Смягченность контуров, тонкие оттенки цветов при реальном освещении, наблюдаемые художником в натуре, создают ощущение воздушной среды, окружающей фигуры, и усиливают их естественность и жизненность. Тонкая гармонизация цвета составляет одну из привлекательных особенностей картины. Розовые, бруснично-красные, белые и бледновато-желтые цвета, преобладающие в правой части полотна, мягко сочетаются с зеленовато-серым оттенком камзола мальчика слева; этот оттенок находит себе отзвук в более глухом зеленом тоне занавеса в глубине. Такая скромная, тщательно продуманная красочная гамма содействует сдержанной поэзии этой вещи, атмосфере моральной чистоты, разлитой в картине. Зрителю передаются и чувства, связывающие изображенных людей между собой, и прелесть простого уклада их жизни.

Кто же изображен на этой картине?

По приезде в Париж Фирсов был определен в пансион на улице Сен-Тома (у старого Лувра), который содержал парикмахер Леспри[1]. Фирсов усиленно посещал мастерскую Вьена и, как свидетельствуют документы, три дня в неделю рисовал у него «натуру», в остальные — делал эскизы на обычные в то время мифологические сюжеты. Деловое настроение, царившее в мастерской, живые интересы молодых французских художников, с которыми бок о бок работал Фирсов, должны были стимулировать его творческую инициативу. Помимо официальных занятий, он много трудился и дома. Вот именно такой «домашней», самостоятельной работой и являлась, скорее всего, его рассмотренная выше картина. Если это так, то изображена в ней, вероятно, комната самого художника или какого-либо другого русского академиста в пансионе Леспри, лица же в ней — возможно, жена и дети хозяина пансиона.

Во французском искусстве 60-х годов нередко встречаются тонкие реалистические изображения человека, но главным образом в портрете (например, в

[1] В этом же пансионе в конце 1765 года еще продолжал жить Лосенко; здесь же через два года поселятся и несколько других только что приехавших пенсионеров Академии художеств.— См.: Д. Рош. Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской Академии живописи и скульптуры.— «Старые годы», 1909, июнь, стр. 308. (В этом перечне сообщается и возраст Фирсова — 33 года, на основании чего выше была приведена приблизительная дата его рождения).

портретных работах Н. Б. Леписье или продолжателя шарденовских традиций Ж. Б. Перроно). Линия же интимного бытового жанра в эти годы ослабевала. Выставлявший свои глубоко содержательные и мастерские по живописному исполнению натюрморты Шарден уже не писал больше бытовых картин. В жанровых полотнах упомянутого выше Леписье сильно сказывался налет сентиментальности и назидательности (характерным примером в этом отношении может служить его «Точильщик» в Гос. Эрмитаже [1]). Новым задачам искусства предреволюционной Франции больше удовлетворяло творчество Грёза, риторическое и сентиментально морализующее в духе идеалов готовившегося к наступлению третьего сословия. Показательно, что русский пенсионер, живший в Париже уже по крайней мере два года и прекрасно знавший Грёза, хотя бы потому, что у него учились некоторые его товарищи [2], остался совершенно равнодушным к этому направлению, пользовавшемуся в то время возраставшей популярностью. По сравнению не только с работами Грёза, но и с жанрами Леписье, картина Фирсова выделяется своей неподдельной правдой, свежестью чувств и простотой. Она в лучшем смысле слова реалистична, отмечена печатью искренних демократических симпатий мастера. В сложной и противоречивой художественной жизни современной ему Франции русский живописец сумел найти для себя наиболее близкое и ценное, отвечавшее его собственным творческим потребностям и вкусам. Живой отклик, надо думать, находило в нем многое, о чем писал, например, Дидро. Но все это было воспринято Фирсовым органично, с настоящей творческой самостоятельностью. Об этом свидетельствует как художественная цельность его картины, так и проникновенность (а отнюдь не подражательность) созданных им образов; это было возможно потому, что Фирсов выражал в своем произведении волновавшие его настроения и чувства, давно созревшие в нем под влиянием русской жизни.

О том, насколько рассмотренная картина была органична для русского искусства в данный период, свидетельствуют и некоторые работы других художников, близкие к ней по своему настроению и идейному смыслу.

Такой же интимной поэзией и прелестной жизненностью отмечен рисунок Лосенко, изображающий плачущую женщину (начало 1770-х годов, Гос. Русский музей; *стр. 239*). Это один из ранних подготовительных набросков к картине «Прощание Гектора с Андромахой». Впоследствии данный персонаж несколько раз видоизменялся (в одном из набросков это уже крестьянка), превратившись затем в тот гораздо более условный образ кормилицы, который фигурирует в законченной

[1] Дидро в своей рецензии на выставку 1767 года, устроенную в Салоне, писал по поводу находившейся там картины Леписье «Старый священник читает Ветхий или Новый завет собравшемуся вокруг него семейству: отцу, матери, детям»: «Господин Леписье, оставьте эти сюжеты, они требуют той любви к правде, которой у вас нет». Д. Дидро. Собрание сочинений, т. VI. М., 1946, стр. 433.

[2] В 1767 году у Грёза занимался П. М. Гринев (потом перешел к Вьену), желавший посвятить себя бытовой живописи (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 47, 1767 г., л. 5).

картине. Однако первый рисунок, созданный непосредственно с натуры, запечатлел обыкновенную женщину-горожанку с такой человечностью и обаятельной правдой, что невольно вызывает в памяти женский образ в картине Фирсова.

Демократический, непритязательно-простой образ человека, в котором чувствуется столько внутреннего достоинства, раскрывается и в «Автопортрете» Е. П. Чемесова (1765; *см. стр. 38*), жизнь и самая личность которого уже говорят о сложившемся в обществе новом типе человека.

Картине Фирсова можно найти аналогии и в других областях искусства. Именно в 60-х годах в России появляется, например, «смешанный» вид драматургии — «слезная комедия» или «мещанская драма». На подмостках русского театра разыгрываются и переводные произведения подобного типа; с успехом, например, в 1770 году шла пьеса Бомарше «Евгения».

И все же, как бы ни была закономерна для определенного периода русской культуры картина Фирсова, заложенное в ней новое содержание не получило настоящего продолжения в искусстве в ближайшие затем годы. Сбросив уже в конце 60-х годов лицемерную маску просвещенной либеральной правительницы и расправившись с собственными же начинаниями, Екатерина поставила своей целью задушить все проявления свободомыслия в русском обществе, уничтожить ростки демо-

А. Лосенко. Плачущая женщина. Граф. карандаш. Начало 1770-х годов.

Гос. Русский музей.

кратического сознания в широких социальных кругах. Наступившие вскоре грозные события, потрясшие самые основы крепостнического государства, последовавшая за ними жестокая реакция надолго задержали утверждение в русском искусстве новых образов и тем. Интимная поэзия картины Фирсова, покорявшая в ней лирика повседневной жизни простых людей — все то, что отражало развивавшееся самосознание средних демократических слоев, нашло до известной степени воплощение лишь в некоторых портретах. По-настоящему же эти ноты зазвучат уже в искусстве XIX века, в отдельных произведениях Тропинина, Венецианова и других художников, хотя и возникнут в их творчестве на новой, более сложной идейной основе [1].

Если интимный жанр с тем особым содержанием, которым проникнута картина Фирсова, и не мог найти в условиях России XVIII века благоприятной почвы для широкого развития, то другая тема, появившаяся почти одновременно и выдвинутая также передовым общественным движением, — тема крестьянская, определив основное направление и характер бытовой живописи, уже никогда более не исчезала из русского искусства.

Эта тема, связанная с основным содержанием социальной жизни России, с тем все возраставшим значением, какое приобретал в ней крестьянский вопрос, не могла не найти себе отражения так или иначе и в творчестве академических художников. Действительно, в ряде их произведений появляются изображения крестьянского быта, русской деревни, хотя эти мотивы и получают весьма специфическое претворение.

Как уже говорилось, собственно бытовой жанр занимал в практике Академии ничтожное место. Согласно эстетике классицизма с ее строгой нормативностью жанров, Академия сводила смысл бытовой живописи к «верному подражанию» незначительным, хотя, быть может, и не лишенным «приятности» предметам,

[1] Характерна дальнейшая судьба художника. Фирсов вернулся на родину в 1768 году (в одном из документов конца 1768 года сообщалось, что в Париж были высланы для него 458 рублей, но он уже не успел их получить.— ЦГАДА, Гос. архив, разр. XVII, д. 322, л. 117 об.). Приобщившись к передовому идейному движению и познав преимущества независимой вольной жизни, Фирсов по возвращении в Россию был вынужден подчиниться прежним условиям существования бесправного художника при театральной дирекции. Обнаружив в своей картине незаурядный живописный талант, он тем не менее почти не продвигался по службе. В 80-х годах он числился в том же звании подмастерья-декоратора, с какого и начал свое художественное поприще. Условия работы, как об этом свидетельствовали даже руководившие русскими художниками иностранные мастера, были крайне тяжелыми. В 1784 году Фирсов заболел. Живописец Биаджо Джерлини доносил дирекции, что Фирсов ныне находится «от безумства в смирительном доме», а по наведенной от лекаря справке выяснилось, что «надежды в нем ко излечению... не предвидится» («Архив дирекции императорских театров», вып. 1, отд. II. СПб., 1892, стр. 193).

Картина «Юный живописец» попала к хорошо знавшему ее автора, другу многих театральных деятелей той эпохи, художнику К. И. Головачевскому. Она находилась у него вплоть до самой его смерти, последовавшей в 1823 году. К тому времени имя создателя картины было уже прочно забыто. Когда в 1838 году коллекционер Н. Д. Быков (от которого картина досталась Третьяковской галлерее) купил ее у наследника Головачевского, она, по-видимому, уже имела фальшивую подпись знаменитого А. Лосенко. Есть основания думать, что подпись была подделана с целью выгодной продажи картины сыном К. Головачевского, учеником Лосенко и своего отца, миниатюристом А. К. Головачевским (сохранились указания современников на то, что молодой Головачевский не брезгал фальсификациями. См.: М. Каменская. Знакомые. Семейство Головастовых.— «Время», т. IV, 1861).

к подражанию, вызывающему у зрителя удовольствие главным образом своим «удачным сходством». Задававшиеся по классу «домашних упражнений» программы, с одной стороны, несли следы неизжитых еще представлений о чисто прикладных задачах искусства — случайные сюжеты подчас напоминают те, какие встречаются на декоративных панно. С другой стороны, ряд тем выдает поверхностное подражание голландскому и фламандскому искусству XVII века. Произведения последних двух школ, наряду с современным западноевропейским буржуазным жанром — прежде всего с работами пользовавшегося известным успехом в дворянских кругах Грёза, были теми «образцами», которым, по понятиям академических авторитетов, собственно, и полагалось следовать жанристу [1].

Однако более серьезное значение для жанровой живописи Академии имели произведения художников, работавших в других видах искусства. Быть может, именно в их созданиях наиболее отчетливо отразились характерные настроения, распространявшиеся в 70—90-х годах в довольно широких дворянских кругах под влиянием обострения социальных противоречий.

Эти произведения были связаны с пейзажной и театрально-декорационной живописью.

Интерес к сельской идиллической природе, вызвавший развитие определенных форм пейзажа, сопровождался и особым пристрастием художников к всевозможным пастушеским сценам. Последние приобретали в самом пейзаже подчас настолько значительную роль, что тот с одинаковым правом мог рассматриваться и как произведение бытового жанра. Не случайно поэтому, что один из ранних русских пейзажистов М. М. Иванов, работавший в Париже у Лепренса, исполнил под его руководством две картины: «Пастух с пастушкою, возвращающиеся с паствы» [2] и «Сцена деревенского быта» (или «Доение коровы»; 1772, Гос. Русский музей; *стр. 242*). Последняя — это уже в полном смысле «жанр» с типичным, несколько в духе старых голландцев трактованным сюжетом. Жанровые элементы занимают большое место и в произведениях Семена Щедрина. Так, например, в его картине «Пейзаж в окрестностях Петербурга» (Гос. Третьяковская галлерея; *см. стр. 201*), среди идиллического «деревенского» пейзажа с рекой и традиционной условно-пышной зеленью, представлены группы поселян, ведущих около своих хижин хоровод, отдыхающих, пасущих стадо. В целом в этой

[1] Показательны в этом отношении, например, такие темы: в 1777 году ученикам класса «домашних упражнений» предлагалось представить «мещанина, который, чувствуя небольшой припадок, готовится принять лекарство»; в 1778 году ученики изображали «престарелого мещанина, обучающего своего сына российскому языку». Образцами обычно служили произведения Тенирса, Моленара, Ламбрехта и др.; популярны были и гравюры с картин Буше («Пригожая повариха», «Гишпанский солдат с семейством» и т. д.). По-видимому, одной из таких программ была и картина, находящаяся ныне в Гос. Третьяковской галлерее и изображающая старика у колыбели ребенка (она дошла до нас в сильно испорченном виде — сохранилась только ее левая часть; есть предположение, что это копия с оригинала XVIII века). В этой картине, между прочим, отчетливо проступает знакомство ее автора с произведениями Грёза и Ходовецкого.

[2] До нас дошли только два рисунка к этой картине.

М. Иванов. Доение коровы («Сцена деревенского быта»). 1772 год.

Гос. Русский музей.

картине господствует умиротворенное, тихое настроение, столь импонировавшее «чувствительному» восприятию жизни многих представителей дворянского общества [1].

Характер законченной жанровой картины приобретают и произведения, ведущие свое происхождение от театральной декорации. Причем знаменательно, что именно тема крестьянской жизни является в них наиболее распространенной. Подобно тому, как в литературе этого времени, в какой-нибудь «пастушеской драме с музыкой» (например, В. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель») изображались «веселящиеся» крестьяне, на которых благосклонно взирали в качестве действующих же лиц их добродетельные господа, так и в картинах, например, И. М. Танкова (Тонкова, 1739—1799) на фоне причудливых построек и деревьев можно увидеть нарядных помещиков и тут же

[1] Подробнее о картинах М. Иванова и С. Щедрина см. в разделе «Пейзажная живопись конца XVIII и начала XIX века».

И. Т а н к о в. Храмовой праздник. 1784 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

рядом у своих хижин крестьян, танцующих, купающихся в речке, ведущих «счастливую» «аркадскую» жизнь («Храмовой праздник», 1784, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 243*). Живописец «Конторы ее императорского величества домов и садов», ученик А. Перезинотти, Иван Танков, в 1780 году получил от Академии специальную программу: «в ночном времени» он должен был представить «жителей, спасающих себя самих, скот и дом от распространившегося огня» [1]. Вместо фантастических руин античных зданий, обычных в театральных декорациях, он изобразил на этот раз не менее фантастические «фламандские» хижины, суетящихся кругом людей и выходящего из храма священника. Отдельные, навеянные русской жизнью образы, вроде упомянутого церковнослужителя с крестом или огромной ели в другой картине Танкова «Праздник в деревне» (1779, Гос. Русский музей), не спасали его работы от нагромождения чисто театральных, условных эффектов.

[1] П. П е т р о в. Указ. соч., ч. I, стр. 234.

Все эти произведения, как по своему содержанию, так и по художественному языку имели мало общего с реальной действительностью.

Идеологический смысл некоторых подобных работ отчетливо сказался в одной из программ, заданной Академией художнику. В сказке о царевиче Хлоре Екатерина, в противовес некоторым «самонадеянным» и ненавистным ей «ругателям» — передовым общественным деятелям, нарисовала картину счастливой, пребывающей в довольстве русской деревни. Не без давления, конечно, воли императрицы и Академия художеств предложила в 1786 году живописцу «домашних упражнений и кабинетных картин во фламанском вкусе» Я. Меттенлейтеру весьма показательную тему: «представить российских деревенских жителей обоих полов за обеденным столом, где бы видно было по их состоянию всякое изобилие, равно посуда бы столовая соответствовала, и где пристойно означить их и орудпе; фигуры же расположить исторически» [1].

Конечно, все эти произведения, — несмотря на то, что некоторые художники, вроде Сем. Щедрина, не стремились сознательно приукрашивать действительность, — не могли правдиво передать русскую жизнь; они и не оказали решающего воздействия на развитие реалистической бытовой живописи.

Подлинным зачинателем бытового крестьянского жанра в русском искусстве стал Михаил Шибанов. В то время как Фирсов, при всей обусловленности его произведения русской действительностью, в самих образах прямо не показал породившей их жизни, Шибанов посвятил свои картины именно национальной тематике. Работая независимо от Академии, он мало считался с распространенными вкусами и официальными эстетическими воззрениями и создал глубоко правдивые для своей эпохи картины из крестьянского быта.

О Шибанове до сих пор известно весьма немногое. Крепостной крестьянин, он происходил, по-видимому, из Владимирской провинции (позже — губернии) и в молодости был приобретен в собственность Г. А. Потемкиным.

Из ранних его произведений до нас дошел портрет А. Г. Спиридова (Гос. Третьяковская галлерея), датированный 1772 годом [2]. Написанный свободно, хотя и технически неровно, в блеклой холодной гамме, он свидетельствует о том, что Шибанов к этому времени уже приобрел некоторый профессиональный опыт. По всей видимости, он был знаком с работами Рокотова. Голубовато-серые, пепельно-желтые неопределенные тона, — перебиваемые лишь красноватым пятном обреза книги, как будто размытая живопись [3], отчего неясны контуры объемов, — сближают данный портрет с рокотовскими. Однако, в отличие от последних, в портрете Шибанова многое еще примитивно. Неловкая, слишком прямая поза модели, ошибки в рисунке, особенно заметные в изображении рук, сама живо-

[1] П. Петров. Указ. соч., ч. I, стр. 145—146. Картина Я. Меттенлейтера находится в Гос. Русском музее.

[2] А. Селиванов (в статье «По поводу портретов в собрании А. В. Селиванова».— «Старые годы», 1910, № 2) приводит среди других — портрет Варвары Нестеровой. Если это действительно работа Шибанова, то она должна быть отнесена к еще более раннему времени, так как выдает руку совсем неопытного художника.

[3] Впрочем, до известной степени это объясняется тем, что портрет поврежден от времени.

писная манера, свободная, но по существу еще робкая,— далеки от утонченных художественных приемов знаменитого московского мастера.

Последующие произведения относятся уже к периоду 1776—1778 годов, когда проявились самостоятельные склонности и стремления Шибанова. И в эти годы он по-прежнему часто писал портреты. Сохранились изображения членов той же семьи Спиридовых и родственных им Нестеровых, которых он, постоянно нуждаясь в средствах, портретировал то в Петербурге, то в Москве.

Из этих работ наиболее интересен портрет А. М. Спиридовой (1777, частное собр. в Москве) характерностью образа и относительно хорошей сохранностью. Написанный, как и более ранний, в холодных зеленовато-голубых тонах, этот портрет отличается от вышерассмотренного большей материальностью живописи. В свободном, хотя и несколько резком наложении мазков, в изображении легких тканей, в намеренной стушеванности контуров опять чувствуются отголоски рокотовской манеры. Однако во всем образе, в том, как, например, передано лицо с грубовато положенным румянцем, как старательно выписаны драгоценности и складки кружев в наколке женщины, проскальзывает и нечто более простое, конкретное по своему художественному мышлению, что напоминает отчасти еще антроповские традиции. Не отличаясь высоким мастерством исполнения, этот портрет тем не менее выдает несомненные реалистические наклонности художника.

Портреты М. Г. Спиридова (1776, Гос. Третьяковская галлерея) и А. А. Нестеровой (1777, частное собрание в Москве) более интимны. Как и изображение А. Г Спиридова, они свидетельствуют о том, что художнику было свойственно стремление воплотить в портрете одухотворенный человеческий образ.

В годы, когда исполнялись вышеуказанные произведения, в творчестве Шибанова уже ясно определился тот интерес к окружающей жизни, который и сделал из него художника-жанриста. Именно в это время он создал свои картины из крестьянского быта. «Картина представляющая суздальской провiнцы крестьян. празднество свадебнаго договору. писал въ тойже провiнцы вселе татарове въ 1777 году. Михаилъ Шибанов» — значится на обороте холста одного из этих произведений. Еще раньше, в 1774 году, будучи в той же Владимирской губернии, в Суздальской провинции, художник запечатлел другую сцену народного быта — крестьянский обед. Село Татарово, указанное на первой картине, принадлежало М. В. Нестерову[1], с семьей которого Шибанова, по-видимому, связывали тесные отношения.

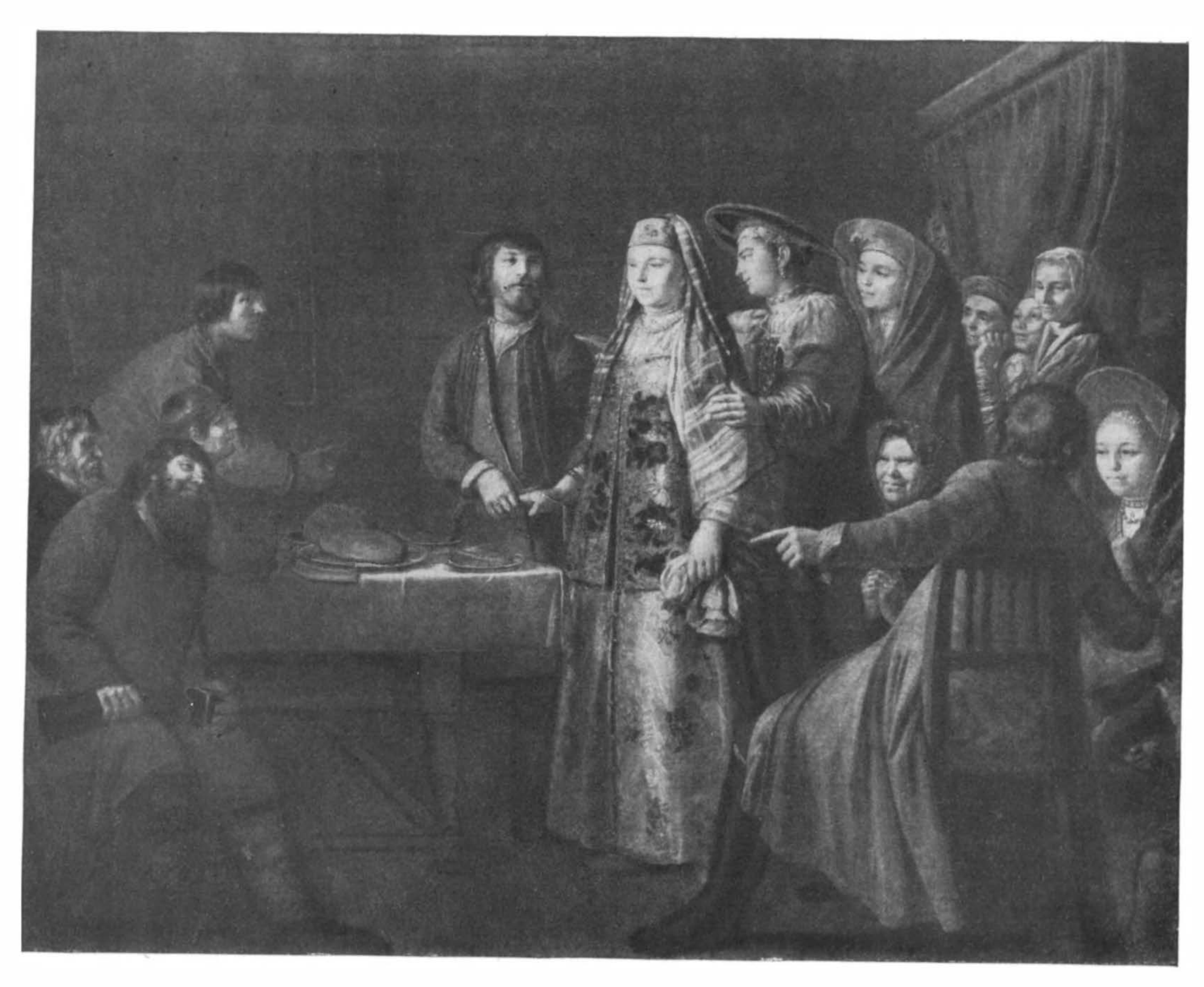
[1] Село Старое Татарово («Покровское тож») Суздальской провинции, позднее — Вязниковского уезда Владимирской губернии. После смерти сына М. В. Нестерова, Павла Матвеевича, село Татарово перешло к сестре последнего, Акулине Матвеевне Нестеровой. Сведения почерпнуты из дела, начатого в 1809 году против А. М. Нестеровой ее племянниками Афанасием, Михаилом и Егором Нестеровыми, оспаривавшими доставшееся ей наследство (Гос. Исторический музей, Отдел письменных источников, ф. 95, д. 90, л. 32).

Во Владимирской же губернии, но в Переяславском уезде в селе Нагорье находилось имение Г. А. Спиридова — зятя М. В. Нестерова. В 1770 году несколько деревень Суздальской провинции было пожаловано Г. А. Потемкину.

М. Шибанов. Крестьянский обед. 1774 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

Обе картины (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 246 и 247*) были написаны под живейшим впечатлением виденного, в близком соприкосновении с натурой. В отличие от приблизительного и условного изображения «сельских» сцен в произведениях художников академического толка, картины Шибанова привлекают именно их бытовой достоверностью, конкретностью и правдой своих образов. Художник с благоговейным вниманием передал предметы крестьянского обихода, нарядные одежды и, прежде всего, фигуры самих крестьян. Их характеристики, отдельные лица настолько выразительны, что воспринимаются почти как самостоятельные, реалистически выполненные портреты. Последняя особенность — важная и, быть может, наиболее сильная сторона шибановских картин. Всматриваясь в них, запоминаешь и пожилого крестьянина с усталым лицом, сидящего за столом, тяжело опустив руки, и молодую красивую сильную женщину с ребенком на руках, повернувшую к нему свое лицо, озаренное тихой улыбкой, и старуху с жилистыми, натруженными руками, в которых она держит миску («Крестьян-



М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

ский обед»). В картине «Празднество свадебного договора» («Сговор») останавливает внимание фигура невесты; ее медленные движения исполнены наивной серьезности, простодушная, едва сдерживаемая улыбка оживляет лицо. Остаются в памяти и морщинистые физиономии старух, полных любопытства и заинтересованности в происходящем, и, наконец, сам жених, во всем существе которого выражено столько радости и благодушия. Все это действительно убеждающие, полнокровные человеческие образы.

Однако Шибанов стремился запечатлеть не только отдельные портреты, но и целостные жизненные сцены. Обе его картины передают значительные моменты в жизни крестьян, когда ярко проявляются особенности их быта, человеческих отношений. Создавая свои произведения, Шибанов, вероятно, не отвле-

кался вовсе от художественных ассоциаций. Изображение крестьянских обедов или праздников часто встречается в классическом искусстве (во Франции, например, — у братьев Ленен, во Фландрии — у Я. Иорданса, к работам которого, несомненно, Шибанов приглядывался). Но прежде всего художник исходил из близкой, хорошо ему знакомой действительности. Именно ею, т. е. русской жизнью, подсказаны сами темы, порождено и то поэтическое содержание, которое Шибанов сумел раскрыть в народных образах и быте.

В картине «Крестьянский обед» художник передал торжественную сосредоточенность крестьян, приготовляющихся совершать трапезу. В небольшой группе он так выделил светом фигуру матери, что ее моложавое, исполненное нежности лицо кажется особенно мягким. В нарядной одежде женщины преобладают красные и золотисто-коричневые цвета; загораясь на свету, они отбрасывают на ее лицо, на белую ткань рубахи теплые рефлексы. Наиболее светлое и интенсивное по звучанию красок пятно, эта фигура составляет смысловой центр картины. Обобщенно намеченная фигура мужчины слева в лиловатой темной рубахе, погруженная в полутень, дополняет и развивает основную тему: нарезая хлеб, крестьянин ласково смотрит на мать с ребенком. Старуха в зеленой телогрее и с расшитой повязкой на голове, занятая делом, и пожилой крестьянин, склоненная голова и ссутулившиеся плечи которого вылеплены энергичными, хотя и не очень точными мазками светлой краски, — все они составляют тесную группу, объединенную направлением взглядов и жестов, в которой хорошо выявлены связывающие людей отношения и человеческие чувства.

В этой картине получили дальнейшее развитие те приемы живописи, которые проявились в портретах. Свободно положенные корпусные краски, лепящие объемы и намечающие резкие блики, ясно различимы наряду с просвечивающим, а местами остающимся совсем незакрытым подмалевком. Такая манера способствует пластической передаче форм. Теплый, даже горячий колорит, образуемый характерным звучанием коричневых и красноватых оттенков, усиливает ощущение внутренней полноты образов. Живописные качества произведения помогают создать то серьезное, исполненное внутреннего смысла настроение, каким проникнута сцена.

Большой внутренней теплотой отличается и вторая шибановская картина — «Сговор». Художник с любовью изображает в ней крестьян в праздничных одеждах, пишет все эти жесткие, стоящие колом парчевые сарафаны, жемчужные повязки, затканные пестрыми нитями телогреи и тяжелые мужские кафтаны. Запечатлевая один из эпизодов крестьянской жизни, художник осознает его как важное событие. С редкостной правдивостью и верностью бытовым подробностям он воспроизводит обстановку сцены, весь сложный обряд. Он пишет и уставленный угощениями стол, к которому подруги подводят невесту, не забывает и зажатого в руке девушки платка, играющего определенную роль в действии, изображает и столпившихся у занавески и выглядывающих из-за нее людей; об образе самой невесты и других центральных персонажей картины уже

говорилось. Но, наряду с тщательно проработанными лицами и бытовыми деталями, в картине есть и фигуры, охарактеризованные несколько более условно. Идущая позади молодой пары женщина в кокошнике, с правильным лицом и широкими изящными жестами, при всей сюжетной мотивированности ее поведения [1], все-таки напоминает «наперсницу» — распространенный персонаж, встречающийся в драматических произведениях и исторических композициях классицизма. Несколько традиционными, хотя, безусловно, взятыми из жизни, являются и фигуры мужчин слева. Наконец, самый плавный ритм движения, господствующий в композиции, нарушаемый, впрочем, слишком прямолинейно выступающей фигурой невесты, также свидетельствует об известном проникновении в шибановскую картину академических приемов. Все сказанное, однако, не означает ослабления у художника правдивого восприятия жизни. Шибанов чутко улавливал идейные задачи, выдвигавшиеся в искусстве его временем. Не заслуживающую внимания, с точки зрения официальных вкусов, тему из крестьянской жизни он стремился сделать предметом большого искусства, жанровую картину поднять до уровня исторической. Он и внес в нее черты монументальности, важной торжественности, хотя и сделал это доступными ему как художнику XVIII века средствами.

В живописном отношении картина «Сговор» представляет дальнейший шаг вперед в развитии шибановского искусства. Написанная в коричневой гамме, она обнаруживает большое красочное богатство: сочетание холодных серебристо-серых и красных, темно-зеленых и розовых, желтоватых и фисташковых цветов. Неожиданно пестрым пятном врывается в общий колористический строй узор тщательно выписанной ткани праздничной одежды невесты. В этой облюбованности детали, ее цветистости лишний раз сказался не только сильный колорист, но и художник из народа, сохранивший понимание красоты крестьянского костюма, пристрастие к яркости и нарядности красок.

Чтобы лучше понять идейный смысл шибановских картин, следует вспомнить о времени, в какое они создавались. Картина «Крестьянский обед» была написана в самый разгар пугачевского восстания. Перепуганные действиями народа, дворяне проклинали «безрассудные злодейства» и «глупость» черни. Но и ранее даже «просвещенные» представители дворянства называли народ не иначе, как словом «подлость» [2]. Тем не менее еще на рубеже 60 и 70-х годов наиболее передовые деятели общества со всей страстностью указывали своим соотечественникам на невыносимое положение закрепощенных крестьян. Со страниц новиковского журнала уже звучал обращенный к «благородному сословию» голос: «Разве не знаешь ты, что между твоими рабами и человеками больше сходства, нежели между тобою и человеком» [3]. Социальное движение 70-х годов

[1] Описание обрядов, лежащих в основе картины, см. в кн.: Г. Жидков. Михаил Шибанов. М., 1954.
[2] Такое обозначение народа постоянно встречается, например, в известных записках А. Т. Болотова.
[3] Сб. «Русские сатирические журналы XVIII века», стр. 120.

усилило в господствующей культуре демократические элементы, что сказалось и на характере искусства. Именно в 70-х годах в литературе, особенно в драматургии, настойчиво разрабатывается крестьянская тематика; она определяет и основное содержание возникшего как раз в это время нового жанра — комической оперы. Эти литературные и музыкальные произведения были различны по идейным и художественным установкам их авторов. Однако в передовых своих формах обращение писателей, музыкантов, художников к образам и сюжетам из народной жизни влекло за собой приобщение их творчества к народным истокам, изучение ими быта, настроений крестьян. В ряде произведений отчетливо звучала антикрепостническая нота. Так, в драме Н. П. Николева «Розана и Любим», при всей схематичности и отвлеченности ее художественного языка, с большим пафосом утверждались благородство и человеческое достоинство народа, а отдельные удачно найденные обороты речи, вставные арии и песни вносили в пьесу бытовые штрихи. Элементы фольклора и быта еще сильнее проникали в комическую оперу, часто недостаточно политически заостренную, но игравшую положительную роль в развитии реалистического искусства. В кругу всех этих явлений и следует рассматривать картины Шибанова. Будучи сам крепостным человеком, художник передавал хорошо ему известные и близкие образы и сцены. Но именно передовое общественное движение, рост демократических идей позволили ему осознать собственное отношение к народу, свои симпатии к нему, что и обусловило появление в его творчестве подобных произведений. Художник отразил в них не только свое прекрасное знание народных обычаев и нравов, но и глубокое внимание к характерам крестьян, переданных им с сердечностью и теплотой. Все это говорило о его серьезном, вполне сознательном подходе к творческим задачам.

Конечно, Шибанов затрагивал только торжественные, яркие стороны быта крестьян. Народная жизнь во всем ее многообразии, в ее противоречиях и повседневном проявлении станет достоянием художников лишь последующих поколений. Картины Шибанова не свободны от недостатков — неровности живописного исполнения (особенно в ранней картине), отдельных моментов условности. Но это не может заслонить в них главного: Шибанов первым из русских художников поднял крестьянскую тему до уровня большого серьезного искусства. Он сделал это с подлинной реалистической убедительностью и художественной правдой, что обеспечило его полотнам свежесть и силу воздействия на зрителя и в наше время.

Мы почти ничего не знаем о том, как сложилась творческая жизнь Шибанова в 1780-е годы. Неизвестно, учился ли он у какого-либо художника или же совершенствовался в своем искусстве самостоятельно. По некоторым сведениям[1], в 1784 году он написал портрет И. И. Шувалова (Гос. Русский музей). Будучи,

[1] П. Петров. Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI—XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников. СПб., 1870, стр. 84.

однако, копией работы Виже-Лебрен, этот портрет хотя и обладает определенными живописными достоинствами, ничего нового в характеристику художника не вносит. Гораздо более интересен портрет В. С. Попова, управляющего канцелярией Г. А. Потемкина (Одесская гос. картинная галлерея), не подписанный, но по всем данным принадлежащий кисти Шибанова. Правдивой характеристикой лица и мягкой живописностью исполнения он близок к жанровым картинам мастера. Подлинно же выдающимися достижениями художника оказались два других его портрета, созданных в 1787 году по заказу Потемкина. Это изображения Екатерины II и А. М. Дмитриева-Мамонова, сделанные Шибановым во время путешествия императрицы в Крым [1].

Оба портрета (Гос. Русский музей) отмечены высоким художественным мастерством. По артистичности исполнения их можно было бы сопоставить с лучшими произведениями Рокотова, но они отличаются от работ последнего большей материальностью живописи, спокойной сдержанностью образов.

Непринужденным гибким мазком Шибанов прекрасно передает увядшее, хотя и оживленное любезной улыбкой лицо Екатерины, с мелкими складочками около глаз и на висках. Коричневая меховая шапка с золотистым верхом отбрасывает на лицо теплые тени. Жидкой краской написан красный кафтан, сочный тон которого подчеркивается золотисто коричневыми пятнами петлиц. Среди других изображений Екатерины этот шибановский портрет выделяется обыденностью, реальностью образа императрицы, отчасти предвосхищающими ту характеристику, которую через несколько лет даст ей в своем произведении Боровиковский. Однако в портрете Шибанова отсутствуют какие-либо сентиментальные нотки, лицо стареющей императрицы передано внимательно, почти трезво [2].

Еще большей простотой и вместе с тем благородством отличается портрет А. М. Дмитриева-Мамонова (*стр. 253*). Его розоватое, с неправильными «калмыцкими»

[1] Портрет Екатерины, о чем свидетельствуют письменные источники, а также авторская надпись на обороте холста, был написан в апреле 1787 года в Киеве («П. М. Шибановъ въ Кіеве 1787-го году месеца апреля»). Екатерина очень любила этот портрет и заказывала с него множество копий. В настоящее время известно несколько таких копий (например, в Гос. Русском музее). В Музее русского искусства в Киеве имеется копия с этого портрета, датированная 1788 годом и подписанная П. С. Дрождиным. В Алма-Ате хранится аналогичный портрет, приписывавшийся Левицкому (о том, что Левицкий делал копии с портретов императрицы, известно, например, по документам, хранящимся в ЦГАДА, Гос. архив, разр. X, д. 660, л. 20). В 1791 году художником Я. Якимовичем выполнялась копия с шибановского портрета для шпалерной мануфактуры («1791 года в галлерее ее императорского величества скопированы... Яковом Якимовичем с оригинала Михаила Шибанова... портрет ее императорского величества в шапочке, поясной пропорции» — ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 356/1347, д. 4025, 1791 г., л. 108). Спор же, возникший у исследователей вокруг датировки портрета Дмитриева-Мамонова, в действительности основан на недоразумении. Д. Ровинский, опубликовавший гравюру Уокера с данного портрета, на которую постоянно опирались все исследователи, решавшие вопрос о времени его создания, воспроизвел имеющуюся на ней надпись ошибочно, поставив дату 1785 год. Между тем достаточно взглянуть на самую гравюру, чтобы обнаружить на ней следующие данные: «Peint par Schebanoff. General Major des Armées... Chevalier de l'ordre de l'Aigle blanc de St Anne... St.-Pétersbourg. Juillet 10, 1787». Кстати, и генералом армии Дмитриев-Мамонов стал только в 1787 году. Таким образом, портрет точно датируется 1787 годом и был создан, конечно, тогда же, когда и портрет Екатерины II.

[2] В книге Г. Жидкова (указ. соч., стр. 53) ошибочно воспроизведена одна из копий с портрета Шибанова.

чертами лицо, на котором выделяются спокойно смотрящие небольшие карие глаза, вылеплено уверенно, тонкими и мягкими, а местами более плотными мазками кисти. Холодный голубовато-зеленый тон кафтана в сочетании с коричневым мехом и ярко-красной орденской лентой создают красивую гамму красок, соответствующую сдержанной и объективной характеристике образа.

В этом спокойном подходе к модели сказалось внутренне независимое отношение художника к портретируемому, тот свободный, серьезный взгляд на человека, который воспитывался в нем передовыми идеями эпохи. В своем произведении Шибанов показал себя достойным соратником лучших русских портретистов, создававших реалистическую традицию в портрете XVIII века.

В годы, когда исполнялись рассмотренные выше портреты, художник находился, по-видимому, в расцвете своих творческих сил. Однако вскоре его деятельность, если и не прекратилась совершенно, то должна была на время приостановиться. Удалось обнаружить письмо Шибанова, адресованное В. С. Попову, рисующее тяжелые условия, в которых приходилось работать талантливейшему художнику. Письмо бросает некоторый свет и на его жизнь в предшествующий период. «Все живописцы его светлости, — пишет Шибанов, — имеют определенное им жалование и порционные деньги, я один из них, не получая жалования, сыскивал себе и доныне содержание собственными трудами, но как я ныне одержим болезнью, которая и сего последнего средства меня лишает, а сверх того по причине моих разъездов в крайнюю пришол скудость, то сим ваше высокородие утруждая всепокорнейше о определении мне жалованья и порционных денег в рассуждении прочих учинить [прошу] милостивое рассмотрение». Письмо подписано 1 января 1789 года[1].

Из этого документа видно, что художник, будучи крепостным, находился у Потемкина на каком-то особом положении. Это подтверждается многочисленными материалами, касающимися деятельности различных мастеров, работавших на Потемкина и действительно получавших от него «содержание». В этих материалах нет ни одного упоминания об интересующем нас художнике. Видимо, Потемкин и в самом деле предоставлял Шибанову «свободу» зарабатывать средства на жизнь «собственными трудами». Неизвестно, выздоровел ли художник от изнурявшей его болезни и нашел ли помощь у своего владельца. О его дальнейшей жизни мы ничего не знаем[2].

[1] ЦГАДА, Гос. архив, разр. XI, д. 946, ч. III, л. 499.

[2] Существует портрет Потемкина (Гос. Русский музей), приписанный Шибанову, который относят обычно к началу 90-х годов. Произведение это, однако, является одним из повторений аналогичного портрета Лампи. Если это действительно работа Шибанова, то она скорее говорит о спаде его дарования, что можно объяснить ухудшением его здоровья. О дальнейшей судьбе художника позволяет лишь догадываться то обстоятельство, что обе его рассмотренные выше жанровые картины оказались в руках Ф. П. Макеровского — сына П. М. Нестерова (картина была приобретена Гос. Третьяковской галлереей в 1917 г. от И. С. Гаврилова, правнука Ф. П. Макеровского). Возможно, что больной Шибанов нашел материальную поддержку, а может быть и приют, у этого странного, но выделявшегося из своей среды честностью и благожелательным отношением к бесправным людям человека. Впрочем, не исключена возможность, что картины достались Макеровскому от Ак. М. Нестеровой, которая на старости лет жила в семье Макеровского.

М. Шибанов. Портрет А. М. Дмитриева-Мамонова. 1787 год.

Гос. Русский музей.

Ж. Лепренс. Ярмарка. Рисунок тушью.

Гос. Третьяковская галлерея.

Не менее трудной и сложной была судьба третьего крупного жанриста XVIII века И. А. Ерменева. Однако прежде чем обратиться к этому художнику, оставившему после себя главным образом рисунки, следует остановиться на бытовой графике XVIII века, занявшей определенное место в развитии бытового жанра.

В рисунке, благодаря самой его специфике, быстрее и легче могли отразиться непосредственные впечатления художника от окружающей его реальной жизни. Поэтому еще в начале 60-х годов появляются зарисовки бытовых сцен у таких рисовальщиков, как Ж. Б. Лепренс и Ж. Л. де Велли, позже Ш. Эшар, Х. Г. Б. Гейслер и ряд других. В большинстве случаев это были иностранцы. Попадая в Россию, они с интересом наблюдали русские нравы, подмечали своеобразные, бросающиеся в глаза черточки и особенности национального быта. Свежестью мотивов и тонкостью отличаются акварели де Велли. Профессионализм исполнения и обилие сюжетов характерны для работ Лепренса (*стр. 254*). И все же на подавляющем числе подобных рисунков лежит отпечаток поверхностного восприятия русской жизни, подчеркивания в ней экзотических, «вар-

варских» сторон, которые обычно замечает иностранец в чуждой ему стране. Лепренс, приехавший в Россию в 1758 году и участвовавший в экспедиции французского астронома Ж. Шаппа в Сибирь, впоследствии выпустил несколько альбомов гравюр, сделанных по более ранним рисункам, запечатлевавшим костюмы русских, разнообразные сценки городской и, особенно, сельской жизни. Ученик Буше, он передавал свои впечатления с мягким благодушием, привнося в зарисовки значительную долю изящной условности, а подчас и фантастики. Быт русских людей предстает в его рисунках преображенным вольной фантазией художника. Особую группу в его работах составляют изображения наказаний, применявшихся в России по отношению к народу. Последняя тема, наряду с изображением сцен пьянства, кулачных боев, народных увеселений, становится одной из распространенных в графике иностранных художников — в гравюрах Д. А. Аткинсона, Гейслера и других. Популярными оказываются и зарисовки отдельных народных типов, впервые появившиеся у Лепренса. Образы ремесленников, уличных торговцев, крестьян характеризуются в этих произведениях посредством костюма и профессиональных атрибутов. Такой жанр получит заметное развитие и дальше, в графике уже первых десятилетий XIX века. Напрасно было бы искать в большинстве этих произведений оттенка социальной характеристики. Художниками, как правило, руководил чисто этнографический интерес, и именно поэтому при изображении народного быта чаще всего грубо натуралистически подчеркивались отдельные внешние черты.

Под влиянием возраставшего интереса к быту народа сделал несколько зарисовок типов «разносчиков» и М. И. Козловский. Однако в его рисунках дает себя знать строгая классическая выучка скульптора. Его бытовые фигуры производят впечатление несколько антикизированных.

На фоне всех этих произведений бытовой графики резко выделяются своим индивидуальным почерком, своей серьезностью и драматическим содержанием изображения крестьян-нищих Ерменева. И об этом художнике, как и о первых двух жанристах, известно далеко не все. Ряд моментов в его биографии до сих пор остается неразгаданным, а потому подчас непонятным и странным. Однако бесспорно то, что жизнь сталкивала этого художника с важнейшими событиями современности, на которые он откликался с чуткостью и впечатлительностью незаурядного человека. Произведения его несут печать беспокойной мысли, пробуждающихся новых настроений и идей.

Иван Алексеевич Ерменев (род. в 1746 г.) был сыном придворного конюха[1]. В 1761 году, вероятно по рекомендации И. И. Шувалова, его приняли в

[1] И. А. Ерменев упоминается в «Записках С. Порошина» (СПБ., 1844). Первое обстоятельное исследование о Ерменеве принадлежит С. Яремичу («Художества в период президентства И. И. Бецкого» — см. в кн.: «Русская академическая художественная школа в XVIII веке». — «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», вып. 123. М. — Л., 1934). Тщательно изучал биографию художника А. Савинова, написавший о нем специальную работу (не опубликована). См. также: А. Старцев. Новые материалы о художнике И. А. Ерменеве. — «Искусство», 1957, № 5.

Академию художеств, где он учился сначала в живописном, а с 1762 года — в архитектурном классе; в 1765 году он выразил желание снова заниматься живописью и «миниатурой». Окончил он Академию в 1767 году как исторический живописец, исполнив программу «Заключение мира российского князя Олега с греческими императорами Львом и Александром пред стенами Константинопольскими» и получив за нее вторую золотую медаль[1]. Исследователи неоднократно пытались выяснить историю, случившуюся с выпускниками Академии художеств в 1767 году, в результате которой именно Ерменеву был дан низший аттестат IV степени с характеристикой ученика «неудостоившегося поведением», хотя и «успевшего пред прочими отлично в талантах»; он был лишен и заграничной поездки. Но какова бы ни была эта история, она не очернила его в глазах выдающихся, достойных людей. Показательно, что приехавший незадолго перед тем в Россию Э. М. Фальконе, независимый и непреклонный в своих суждениях, умевший с большой проницательностью оценивать людей, взял Ерменева под свое покровительство. В письме к Дидро Фальконе просил отвергнутому Академией, но все-таки пытавшемуся попасть помимо нее за границу художнику оказать поддержку[2].

Поездка, однако, тогда не состоялась. Ерменев прожил в России вплоть до конца 1774 года, и этот период оказался, по-видимому, весьма плодотворным для его творческого развития.

Ранних произведений Ерменева еще ученической поры мы не знаем. Дошедшая до нас аллегория «Благоденствие царствования Екатерины II» (сепия, Гос. Русский музей) относится скорее всего к 70-м годам. Другое его аллегорическое изображение—в честь бракосочетания Павла с Наталией Алексеевной (рисунок,Павловский дворец-музей) — датировано 1773 годом. Обе эти работы являются обычными для того времени торжественными театральными композициями, прославляющими высоких особ в духе тех условных пышных од, которые писались поэтами. Произведения говорят об умелом построении художником пространства и архитектуры, о свободном владении им перспективой, всем тем, чему он мог научиться и в архитектурном классе Академии художеств, и как исторический живописец, в чьих работах мастерство в применении ракурсов и эффектная выразительность «сочинения» особенно ценились. Композиции свидетельствуют о легкости воображения художника. Вместе с тем в четких и строгих линиях рисунков кое-где проглядывает и нечто индивидуальное, чувствуется эмоциональное начало.

Тем не менее по своему содержанию, а также по художественному языку эти аллегории имели мало общего с теми бытовыми рисунками, которые Ерменев создавал, по-видимому, почти одновременно и которые обеспечили ему исключительное место в ряду русских художников-жанристов XVIII века.

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 75, 1773 г., л. 60.

[2] К сожалению, письмо самого Фальконе неизвестно. Сохранилось лишь ответное письмо к нему Дидро от 6 сентября 1768 года. «Я жду Вашего Ерменева,— пишет Дидро,— но какого черта хотите вы, чтобы он делал здесь, не будучи пенсионером?» (D. Diderot. Oeuvres. complétes, t. 18. Paris, 1876, p. 284).

Серия зарисовок нищих Ерменева (акварель, Гос. Русский музей; *стр. 257 и 258*) приковывает к себе внимание многозначительным и вместе с тем каким-то скрытым, как будто не до конца высказанным смыслом. Люди изображены то поодиночке, то попарно, стоящими на дороге неподвижно или протягивающими за подаянием руки; в двух рисунках даны более сложные сцены (*стр. 259*). Художник представил фигуры так, что они вырисовываются обобщенными силуэтами на фоне чуть намеченного пейзажа; спины нищих согнуты, руки у большинства тяжело опираются на палки, на застылых лицах с глубокими морщинами лежит печать безграничной усталости. Эти нищие производят тягостное впечатление какой-то отчужденностью от окружающего, почти безразличием. Ерменев передает формы с помощью свободных красочных пятен акварели, не нарушая границ объемов, кое-где вводит тонкий контурный штрих пером. Полосы света и теней, подчеркивающих неровности лиц, складки одежды, вносят в изображение элемент реального освещения, что усиливает жизненность фигур, повышает их эмоциональную выразительность. Горизонт предельно понижен. Благодаря этому фигуры высятся среди равнинного пейзажа, приобретая особенную значительность и даже монументальность.

И. Ерменев. Нищие. Акварель. Первая половина 1770-х годов.

Гос. Русский музей.

Народные типы, как уже говорилось, зарисовывали и иностранцы, жившие в России. Прием изображения отдельно стоящей фигуры на более или менее нейтральном фоне был достаточно распространенным и в произведениях классического искусства. Можно вспомнить не только Ж. Калло с его рисунками и гравюрами калек-нищих, провинциальных типов дворян и т. д., но и офорты Рембрандта (например, его «Нищий и нищенка»), а также работы более близких

И. Ерменев. Старуха-нищенка с девочкой. Акварель. Первая половина 1770-х годов.

Гос. Русский музей.

по времени русскому мастеру — Ватто и некоторых других французских художников (например, гравированную во второй половине XVIII века по рисункам ряда авторов сюиту «Крики Парижа»). Но именно при сравнении со всеми этими произведениями выступает полная самостоятельность Ерменева, самобытность его рисунков, созданных под впечатлением виденного, навеянных русской жизнью. В них нет этнографизма и бесстрастного интереса к костюму, что отличает зарисовки многих иностранцев в России. Отсутствует и оттенок забавности или жанризма, свойственный, например, упомянутым изображениям парижских разносчиков («Крики Парижа»). У Ерменева бросается в глаза внимание к характеру и к выразительности лиц и фигур. Последние наделены чертами величавости. Рубища, облекающие тела, скрадывают детали форм, придавая последним обобщенность и лаконизм; складки одежды, особенно у женщин, порой приобретают скульптурность («Старуха-нищенка с девочкой», *стр. 258*), прямо поставленные стопы ног у одной из нищих подчеркивают статичность фигуры, усиливая ее торжественную выразительность («Нищие»; *стр. 257*). Эта торжественность, по контрасту с лохмотьями одежд и мрачным выражением лиц, и сообщает фигурам трагизм. Нетрудно заметить, что данные изображения не являются случайными зарисовками с натуры. Они объединены общим замыслом, составляя некую серию; отдельные фигуры иногда повторяются. Слепой, сидящий с плошкой на земле (*см. стр. 351*), легко узнается в другом нищем, сопровождаемом поводырем; черты лица хмурой старухи в меховой шапке повторены у стоящей в профиль женщины с девочкой. Художник сопоставляет фигуры, дает им различное положение, добиваясь нового выражения по существу одной и той же

И. Ерменев. Поющие слепцы. Акварель. Первая половина 1770-х годов.

Гос. Русский музей.

темы — страшной нужды, доводящей человека почти до полного равнодушия к окружающему. Одним из наиболее впечатляющих является рисунок «Поющие слепцы», *(стр. 259)* где Ерменев дает уже развернутую бытовую сцену. Неподвижные сгорбленные фигуры слепцов и стоящие вокруг них у рыночного навеса крестьяне образуют плотное кольцо. Хотя позы у всех различны, но движения подчинены единому ритму, как бы соответствуя однообразному пению слепцов. Эти крестьяне внутренне связаны между собой общим настроением. Жестикулирующий мужик, что-то оживленно говорящий своему молчаливому, благообразному соседу; древний старик в широкополой шляпе, весь обратившийся в слух; глубоко задумавшийся, с насупленными бровями, крестьянин слева или озлобленный, с раздражением повернувший голову мужик с мешком за плечами в центре, — все эти люди стоят так, как будто для них в пении есть нечто

притягательное, расшевелившее их далеко запрятанные тяжелые думы. Ерменев достиг в этом рисунке наибольшего обобщения. Он уловил в жизни нарастающий народный ропот и воплотил это в своих работах.

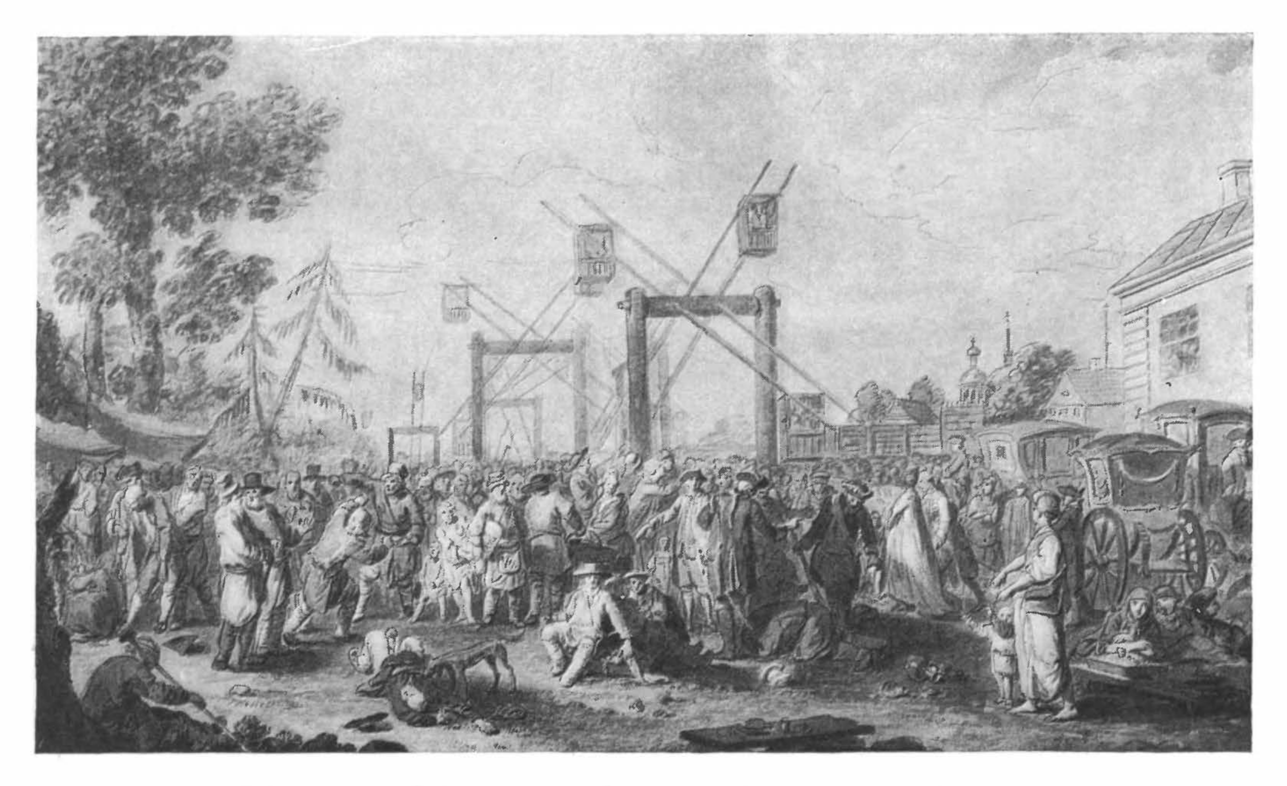
Правда, следует отметить, что в некоторых зарисовках Ерменева все же сохраняются следы несколько отвлеченного мышления. Стремясь придать патетическую выразительность фигурам, он подчас «выравнивает» черты лиц, делая их значительными, но малоиндивидуальными. Так, например, хотя и характерны, но слишком правильны черты лица у старухи в шапке или у нищей, стоящей с девочкой; их лица приобретают даже не совсем русский характер. Длительная работа над антиками сказывается и в том, как лепится лицо, в особенности форма рта у нищенки с клюкой,— впрочем, одной из самой удачных фигур серии. В ряде же случаев, наоборот, Ерменеву свойственно выделение какой-либо резкой, грубой детали, призванной усилить впечатление неприкрашенной жизни. У нищих слепцов подчеркнуто широко раскрыты рты, особенно акцентируется выпростанная, уродливая жилистая нога сидящего старика. Беспощадная правдивость наблюдений Ерменева не всегда находится в согласии с поисками обобщающего образа. Тем не менее в рисунках проявилось глубоко взволнованное чувство художника. На них лежит печать той правды и силы переживания, которая, нарушая всякие условные нормы и представления, позволяет создать надолго запоминающиеся, значительные художественные образы.

Уже упоминалось, что эти рисунки относятся к 70-м годам[1]. Может быть, небесполезно вспомнить, что в 1770—1772 годах в Москве и в ряде других мест свирепствовала чума, усилившая и без того невыносимое, нищенское состояние народа и вызвавшая многочисленные волнения. Как снежный ком, росло недовольство в народной среде, нашедшее себе в конце концов выход в крестьянской войне под руководством Пугачева. Несколько позднее, рисуя бедственное положение народа, князь Щербатов писал: «Толпы нищих наполняют перекрестки, жалобным своим воплем останавливают проезжающие кареты; содрогшие от холода младенцы, среди холода и вьюги единое чувствие глада имея, безвинные руки протягивают»[2]. Картина эта настолько напоминает представленное в ерменевских рисунках, что со всей силой дает почувствовать их жизненность и типичность. Эти рисунки созвучны также описаниям нищеты и голода в «Крестьянских отписках» и в «Отрывке путешествия в***И***Т***» Новикова. В какой-то мере они предвосхищают и исполненные трагического пафоса изображения беспросветной доли крестьян в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

Вряд ли Ерменева можно прямо сравнивать, как это делают многие исследователи, с Радищевым. Его мрачным по своей беспощадности рисункам не хватает просветляющего этического начала. В них больше отрицания и неприятия

[1] Эта датировка акварелей 70-ми годами принадлежит А. Н. Савинову (указ. соч.), основывавшемуся в своих выводах на анализе подписи Ерменева в ранних его произведениях и в листах данной серии.

[2] «Сочинения князя М. М. Щербатова», т. I. СПб., 1896, стр. 685.



И. Ерменев (?). Гулянье в Екатерингофе. Акварель. 1770-е годы.

Гос. Эрмитаж.

действительности, чем утверждения каких-либо отчетливых положительных идеалов. Именно поэтому на их образах лежит печать какой-то скованности и безнадежности. Сама противоречивая жизнь этого художника далека от того идеала, который рисуется при мысли об убежденном и целеустремленном борце. Но независимый и дерзкий, изведавший горечь падения на самое дно общества и хорошо узнавший его изнанку[1], он умел смело наблюдать бедственное положение народа, накапливающуюся в его среде ненависть. Он запечатлел фигуры нищих крестьян с такой жестокой правдой, как это мог сделать только художник, прямым и открытым взглядом смотревший на жизнь[2].

Большинство произведений Ерменева не датировано. Трудно, например, сказать, когда было сделано несколько набросков архитектурного порядка, изображающих какие-то надгробия (Гос. Русский музей). Безусловно, к периоду еще до заграничной поездки художника относится рисунок «Гулянье в Екатерингофе»

[1] В более позднем своем письме к Ерменеву Ф. В. Каржавин нарисовал мрачную картину положения художника, порвавшего с друзьями и обществом (Архив Гос. Русского музея, ф. 14, д. 43, л. 4).

[2] Любопытно, однако, что представленные Павлу I, эти рисунки были восприняты им как вполне невинные. Они пролежали долгие годы, никому неизвестные, в портфелях Эрмитажной коллекции в качестве образцов «русских костюмов», находясь там наряду с «костюмами» же Калло, Грёза и других художников. Обнаружены они были С. Яремичем.

И. Ерменев. Жанровая сцена. Рисунок. 1788 год.

Собр. И. С. Зильберштейна. Москва.

(акварель, Гос. Эрмитаж; *стр. 261*)[1]. Его принадлежность Ерменеву некоторыми исследователями подвергается сомнению. Но приемы художника, свободный легкий штрих, местами обобщенный рисунок, характерные положения и жестикуляция отдельных фигур допускают мысль об авторстве Ерменева. Относительно традиционная по своей теме, эта акварель все же дает дополнительный материал для характеристики художника. Ерменев изобразил гулянье в загородном парке в день 1 мая, вызывавшее большое стечение народа. Он показал контрастные сцены, представив аристократов, фигуры которых мелькают среди толпы простого народа; кинувшегося в ноги дворянину мужика, которого пытается оттолкнуть стража; валяющихся на земле пьяных; кричащих детей. И здесь художник, далекий от безразличной фиксации виденного, вносит в свою акварель драматический элемент.

Около 1775 года Ерменев уехал в Париж[2]. С этого времени, хотя и известны некоторые документы, касающиеся художника, многое в его жизни остается неясным для нас. Мы знаем лишь, что он жил на средства, предоставляемые ему вел. кн. Павлом Петровичем, и в качестве его пенсионера занимался в королевской Академии живописи, у Дюплесси. Впоследствии Павел, недовольный поведением Ерменева, по-видимому, перестал оказывать ему покровительство. Из писем Ф. В. Каржавина явствует, что Ерменев немало писал в это время портретов (скорее всего — миниатюрных).

До наших дней дошло несколько рисунков Ерменева (один из них помечен январем 1781). Это обычные композиционные наброски религиозных сцен, выполненные для Академии. Более интересны два другие его рисунка, датированные 1788 годом (частн. собр. в Москве) и созданные уже в накаленной атмосфере предшествующих революционным событиям дней. На одном из них (*стр. 262*)

[1] На 70-е годы XVIII века, как на время возникновения этого произведения, неопровержимо указывают костюмы и прически изображенных людей.

[2] Уже 11 мая 1775 года он значился в списках учеников парижской Академии живописи и скульптуры (см.: Д. Рош. Указ. соч., стр. 309).

Жанто-сын. Взятие Бастилии. Гравюра, сделанная по наброскам И. А. Ерменева. 1789 год.

Гос. Эрмитаж.

представлен молодой человек; он сидит у неубранной постели, облокотившись в задумчивости о край стола; большая часть комнаты погружена в тень. Рисунок проникнут настроением тревожности и сумрачной тишины. Возможно — это автопортрет, запечатлевший художника в одну из тяжелых минут его жизни. Мрачное впечатление производит и другое изображение аллегорической фигуры — обнаженный человек с развевающимся покрывалом на голове бросается с распростертыми руками к стене. Содержание этого рисунка пока не расшифровано.

В конце августа 1788 года Ерменев ненадолго возвращается на родину. Сильно пивший и опустившийся, он вызывал раздражение у близко знавших его людей[1].

[1] Ф. Каржавин, ехавший вместе с Ерменевым в Россию, в своем письме к жене рисует в весьма неприглядном виде нравственный облик художника (Архив ИРЛИ, ф. 93, оп. II. д. 100. Бумаги Каржавина; см. также упомянутое письмо Каржавина к Ерменеву от 1788 года). В архиве Русского музея хранятся и две собственноручные записки Ерменева к Каржавину от 7 и 24 сентября 1788 г., написанные им по приезде в Петербург (ф. 14, д. 43, лл. 1 и 2).

Неизвестный мастер. Больной художник.
Сепия.

Местонахождение неизвестно.

Вместе с тем, отвыкнув за столько лет от обстановки произвола и принуждения, в которой приходилось жить русским художникам, он, видимо, не мог найти в Петербурге применения своему дарованию. В середине 1789 года Ерменев был уже снова в Париже: 14 июля он оказался свидетелем революционного выступления народа.

Сохранилась гравюра (Гос. Эрмитаж; *стр 263*), подписанная Жанто (Gentot filius)[1], изображающая взятие Бастилии. «Так мужество побеждает всякие препятствия», — значится на ней в виде девиза. Ниже, в надписи, автор ее сообщает, что выполнена она по эскизу, сделанному во время действия русским художником Ерменевым.

Ерменев,. как свидетельствует запись на одном из его рисунков (собр. И. С. Зильберштейна), жил в предместье св. Антуана рядом с Бастилией. Захваченный, видимо, героическими действиями народа, он пережил вместе с ним подъем и воодушевление, увековечив это историческое событие в своем рисунке.

О дальнейшей судьбе Ерменева достоверно почти ничего не известно[2].

Существует рисунок сепией, приписывавшийся ранее Ерменеву[3]. На нем

[1] Каржавин в указанном письме к Ерменеву упоминает Жанто как их общего знакомого в Париже.

[2] В Гос. Русском музее сохранилась миниатюра Ерменева, подписанная и датированная 1792 годом. Она изображает неизвестного в мундире русских пехотных войск. Это дает некоторое основание предполагать, что Ерменев вернулся в начале 90-х годов на родину (см.: Л. Галич. Новое об И. А. Ерменеве.— «Сообщения Гос. Русского музея», вып. IV. М., 1956). В пользу этого предположения говорит и письмо Каржавина, написанное к жене из Петербурга в Москву 4 мая 1797 года, в котором вскользь упоминается Ерменев. Оно создает впечатление, что Ерменев находился где-то поблизости и знакомство с ним не прерывалось все эти годы. Но, конечно, безусловным доказательством пребывания его в России эта небрежно брошенная фраза служить не может (Архив ИРЛИ, ф. 93, оп. II, д. 100, л. 90).

[3] С. Яремич. Указ. соч., стр. 108. Месторождение этого рисунка в вастоящее время неизвестно.

изображен старый больной художник *(стр. 264)*. Слабой рукой он выводит на стене знаменательные слова: «Выгоднее быть цеховым малером, нежели историческим живописцем без покровителей. Испытал, но жалею, что поздно». Рисунок, по-видимому, относится к началу 1800-х годов. Возраст художника, а также некоторые обстоятельства, на которые намекает надпись, соответствуют тому, что известно о Ерменеве. Однако других оснований для атрибуции именно ему этой вещи нет. Тем не менее, если это произведение и не имеет отношения к Ерменеву, оно все же говорит о типичной судьбе художника, о тяжелых условиях зависимости и нужды, сковывавших талант, которые в полной мере познал и Ерменев. Оно свидетельствует о нередко мучительных усилиях, которые приходилось делать в крепостнической России художнику, пытавшемуся отстаивать свои стремления.

Академия художеств в конце XVIII века изъяла почти совершенно из своей творческой практики жанровую тематику. В 1793 году был закрыт и самый класс «домашних упражнений»[1]. Усиление классицистических тенденций в искусстве, увлечение «высокими» историческими сюжетами, пусть и из национального прошлого, уводили художников от непосредственного отображения реальной жизни. Правда, в смежных областях искусства, там, где художник был тесно связан в своей работе с натурой, как, например, в видовом пейзаже, жанровые, бытовые элементы, наоборот, все сильнее проникали в изображение. В пейзажах Ф. Я. Алексеева, особенно выполненных уже на грани XVIII—XIX веков, стаффажные фигурки приобретали большую естественность, способствуя оживлению и самого образа города. Эти произведения уже предвещали те замечательные создания русских пейзажистов 1820-х годов, в которых человек и природа будут запечатлены в гармоническом единстве. Но в работах собственно бытового жанра, когда к нему изредка обращались академические художники, господствовало влияние условных представлений и схем. И. Ф. Тупылев (1758—1821), профессор исторической живописи Академии и директор шпалерной мануфактуры, изобразив в одной из своих картин крестины в купеческой семье («Крестины», 1800, Гос. Третьяковская галлерея), довольно педантично написал, как это и полагалось по требованиям академической эстетики, детали костюмов и «околичности» — необходимую домашнюю утварь. Но идеализированные персонажи, наряду с общим условно традиционным пониманием национального быта, делали это произведение внутренне фальшивым. В нем схематизм приемов сочетался с робостью воображения, надуманность образов — с примитивностью и беспомощностью передачи отдельных фигур. Еще более далекими от жизни, созданными по отвлеченным классицистическим рецептам, оказались и картины И. Акимова: «Встреча» (Гос. Третьяковская галлерея) и «Благословение при сговоре крестьянской свадьбы» —

[1] Н. Молева и Э. Белютин. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956, стр. 292.

последняя известна нам только по гравюре А. П. Екимова[1]. В таком же духе работал несколько позже и И. В. Лучанинов (?—1824).

Именно с этой традицией изображения народной жизни приходилось бороться молодым художникам нового поколения. Уже к 10-м годам XIX века выдвигается группа передовых живописцев и графиков, противопоставивших отвлеченным академическим правилам правдивые наблюдения натуры, утверждавших в качестве важной и серьезной задачи искусства изображение реальной повседневной жизни.

В заключение следует еще раз подчеркнуть, что произведения первых русских жанристов — Фирсова, Шибанова, Ерменева — занимают весьма значительное, хотя и своеобразное место в искусстве XVIII века. Произведения эти не были многочисленными и не создали прочной традиции искусства бытового жанра. Однако, именно в работах этих мастеров, часто остававшихся мало известными широкому кругу тогдашних «ценителей» искусства, отчетливо проявлялись демократические идеи и настроения, а в творчестве одного из них, Ерменева, — и явно критическое, резко враждебное дворянскому крепостническому обществу сознание художника. Это демократическое, противостоящее господствующей идеологии содержание произведений, в такой ясной форме не воплотившееся, пожалуй, ни в одном из видов изобразительного искусства того времени, и обусловило их особенное значение для второй половины XVIII века. Волею обстоятельств первый русский жанрист Фирсов создал свою картину, правдиво запечатлев в ней скромных, простых людей, находясь на чужбине. Шибанов уже целиком черпал содержание своих произведений из национальной жизни. Его большой заслугой было то, что он передавал народные образы с глубоким вниманием и теплым чувством, представляя порабощенных крестьян исполненными достоинства и благородства. В рисунках нищих крестьян Ерменева затрагивались страшные социальные противоречия русской жизни, тема, которая с такой страстностью и принципиальностью выдвигалась передовыми деятелями той эпохи. В сложном развитии реализма во второй половине XVIII века, работам этих художников-жанристов, обращавшихся к реальной народной жизни, принадлежала весьма значительная роль.

[1] По сведениям С. Яремича (указ. соч., 194), автором последней картины является Иван Петрович Якимов (Акимов) — брат А. П. Екимова. «Встреча» приписывается И. А. Акимову. Однако вернее всего обе картины принадлежат одному автору.

ИНОСТРАННЫЕ ХУДОЖНИКИ В РОССИИ

А. Н. Савинов

В России XVIII столетия работали многочисленные, подчас весьма видные мастера западноевропейского искусства. Их творчество и самые обстоятельства их пребывания в России привлекали к себе внимание исследователей, усилиями которых вопрос об этих художниках,—по крайней мере в части собирания фактических данных о их произведениях и жизни, — был освещен вполне удовлетворительно. Нельзя, однако, с той же оценкой отозваться об определении места иностранных мастеров в русской художественной культуре. Роль проиглашенных в Россию живописцев (французов — в первую очередь) то необосниванно преувеличивалась, то голословно отрицалась. На самом деле нет оснований ни для того, ни для другого. Никаким якобы «огромным влиянием» (Д. Рош) французов нельзя объяснить замечательных успехов русского искусства XVII века: его прогрессивный характер и его общественная значительность были порождены русской действительностью. Но, вместе с тем, не могло быть и какой-то полной невосприимчивости русских художников к тому положительному и полезному, что содержалось в творчестве приезжих мастеров (с некоторыми из них наши мастера подолгу работали рядом).

Преувеличение роли иностранных художников в России восходит еще к XVIII веку, когда светское общество неумеренно высоко оценивало их. Показательно в этом отношении хотя бы сравнение тех гонораров, которые получали иностранные и русские мастера[2].

[1] Н. Врангель. Иностранцы в России.— «Старые годы», 1911, июль—сентябрь; А. Мюллер. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925; она же. Быт иностранных художников в России. Л., 1927; Denis Roche. Французское влияние на русскую художественную школу.— В кн. «Русская академическая художественная школа в XVIII веке».— «Известия Государственной Академии истории материальной культуры», вып. 123. М.— Л., 1934; Н. Коваленская. История русского искусства XVIII века. М.— Л., 1940.

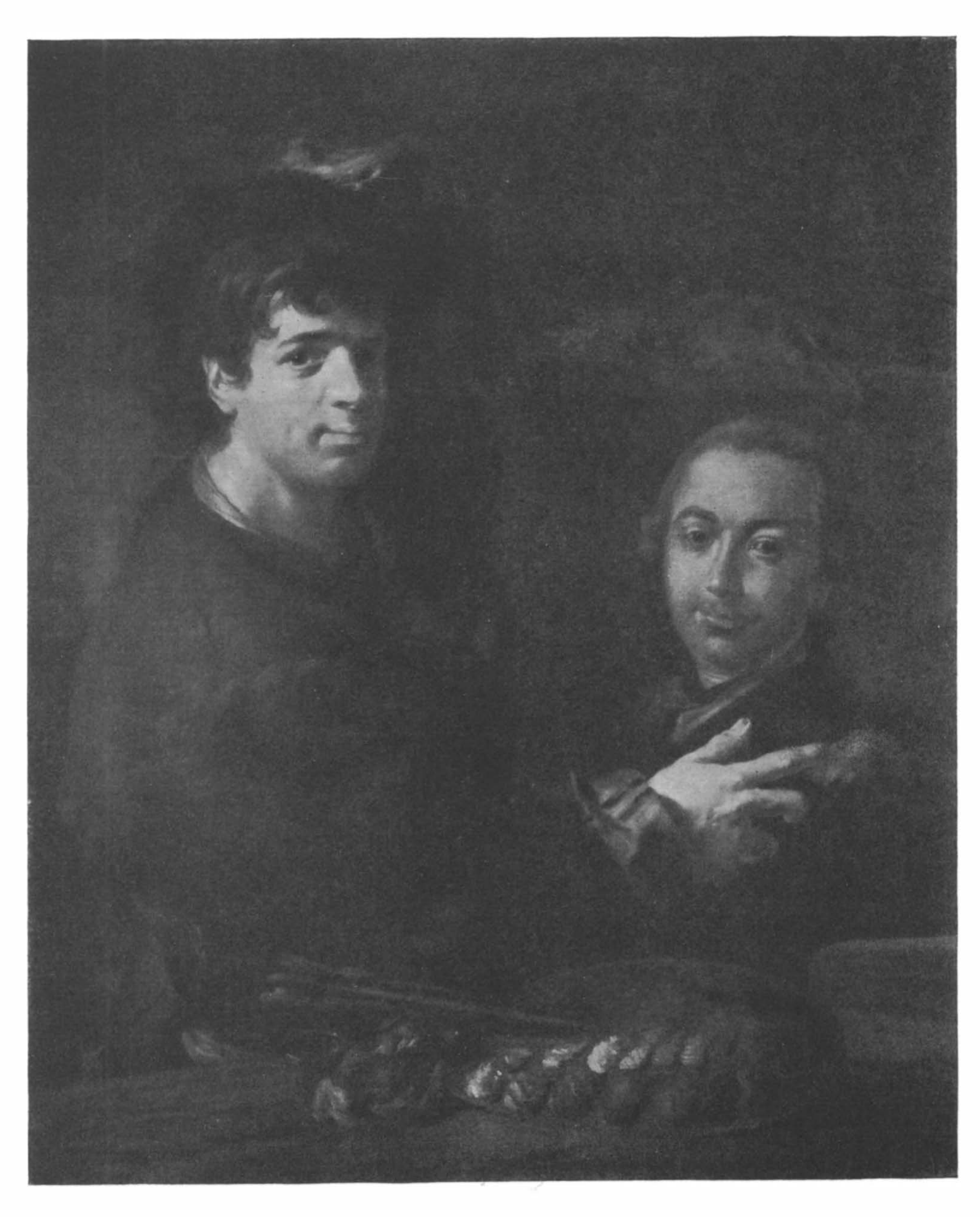
[2] Лагрене получал в год 2350 рублей, в то время как сам президент Академии И. И. Шувалов — 1000 рублей, а преподаватели К. И. Головачевский и И. С. Саблуков — по 178 рублей. Несколько позднее И. Б. Лампи и Д. Г. Левицкому платили за аналогичные портреты Екатерины II: первому 12 000, второму — 2500 рублей.

Роль иностранных художников не следует преувеличивать тем более, что многие из них недолго задерживались в Петербурге. В короткий годичный или двухлетний срок они просто не могли успеть «подчинить» своему влиянию русских мастеров портретной или исторической живописи. Не в состоянии они были за такое краткое время оказать решающего воздействия и на метод преподавания живописи и рисунка. Характерно, что русским преподавателям (например Рокотову) запрещались какие бы то ни было занятия, которые могли бы отвлечь их от педагогических обязанностей; приглашаемые же в Россию художники получали право на неограниченное совмещение академического преподавания с выполнением сторонних заказов на портреты и картины. Это неизбежно ограничивало их возможность непосредственно направлять интересы учеников Академии. С другой стороны, немало приехавших в Россию даровитых художников оставалось в ней надолго или даже до конца своей жизни и сроднялось с русской художественной культурой (в этом отношении следует в первую очередь указать на скульпторов Н. Ф. Жилле и Э. М. Фальконе, а также на группу замечательных архитекторов).

Работа рядом с крупными иностранными живописцами вызывала отечественных художников на соревнование с ними. Новый подъем русской культуры в середине XVIII столетия способствовал тому, что это соревнование с каждым годом становилось все более плодотворным и успешным для русского искусства. Оно не могло быть таким без основательного знания того лучшего, что давала западноевропейская живопись. А это знание невозможно было приобрести в XVIII веке только книжным путем: гравюры в книгах или на отдельных листах не давали представления о живописи как таковой. Поскольку же портретисты почти не получали заграничных командировок (значительнейшие из мастеров портретной живописи — Рокотов, Левицкий и Боровиковский — не были за границей и не видели зарубежных художественных галлерей), для них особенный интерес представляли приезжавшие известные западноевропейские художники. Последние достижения зарубежного искусства тем самым приближались к России, становились хорошо знакомыми русским художникам, осуществлялись чуть ли не на их глазах. При этом сравнение отечественных и иноземных произведений заставляло острее чувствовать ценность своего понимания искусства, иначе говоря укрепляло патриотическое самосознание.

В 1750-х годах в Россию приезжает большое число иностранных художников. Именно в этом десятилетии, в пору энергичного развития русской общественной и художественной жизни, петербургский двор приглашал видных деятелей западноевропейской культуры, все чаще обращаясь к мастерам французской школы живописи; его вкусам в полной мере удовлетворяли представители рококо, ставшего официальным направлением искусства абсолютистской Франции.

Особенно много французских художников прибыло в Петербург в середине 1750-х годов, накануне основания Академии художеств. Мастера французской



Ж. де Велли. Автопортрет.

Гос. Эрмитаж.

живописи были в числе первых художников, приглашенных работать в Академию. Специальным письмом И. И. Шувалов извещал Королевскую академию в Париже об основании петербургской академии и просил направить для преподавания в ней несколько лучших художников. «Парижская академия обратила свои взоры на двух своих членов, и господа Ле Лоррен, живописец, и Жилле, скульптор, согласились отправиться» в далекое путешествие, чтобы стать профессорами «народившейся академии»[1].

Луи Жозеф Ле Лоррен (1715—1759) прибыл в Петербург летом 1758 года. Трудно судить с уверенностью о его недолгой деятельности в России, но некоторое представление, если не о творчестве, то о широкой осведомленности Ле Лоррена в искусстве можно себе создать по тому, что он обладал большой коллекцией произведений искусства. Перед отъездом из Парижа он устроил распродажу собрания, на которой было продано «много картин французских художников и 200 гравюр с картин крупнейших мастеров, окантованных и под прекрасным богемским стеклом»[2]. Ле Лоррен был деятельным человеком и художником. Прожив в России не более десяти месяцев и руководя учениками, он успел исполнить сорок этюдов и эскизов; вдова увезла их во Францию; Академии было продано на 800 рублей картин и гравюр, созданных или приобретенных в Петербурге ее мужем.

Умершего Ле Лоррена некоторое время заменял в Академии его ученик и помощник Жан Мишель Моро-младший, график, пользовавшийся впоследствии большой известностью во Франции. Едва достигший 18 лет Моро, естественно, не мог быть для Академии приемлемым преподавателем, и его в том же 1759 году сменил Жан Луи де Велли (около 1730—1809, в России с 1754 [?]г.), который вместе со скульптором Н. Жилле стал налаживать рисование с гипсов и живой натуры. Срок контракта с ним был ограничен только одним годом. О творчестве де Велли можно судить по нескольким произведениям. Весьма своеобразен автопортрет (Гос. Эрмитаж; *стр. 269*), в котором художник изобразил себя в энергичном повороте; контрастное освещение подчеркивает лепку форм; худощавое нервное лицо с насмешливым выражением отличается редкой для эпохи характерностью. Жизненная выразительность при отсутствии какой-либо манерности составляет сильную сторону этого произведения. Де Велли как бы показывает кому-то портрет И. И. Шувалова (работы П. Ротари?)—«разговор» художника со зрителем, смелая композиция со смещенной к краю фигурой также свидетельствуют об оригинальности и реалистическом характере исканий этого забытого мастера. Вероятно, его даже недолговременное преподавание в Академии было полезно для учеников.

Большой портрет И. И. Шувалова, представленного в своем кабинете (Гос. Русский музей), менее удачен. Портрету недостает живого движения и одухо-

[1] П. Петров. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования, ч. I. СПб., 1864, стр. 3.

[2] «Русская академическая художественная школа в XVIII веке», стр. 36.

Л. Лагрене-старший. Суд Париса. 1758 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

творенности, которые так привлекают в автопортрете. Разбеленный и мало сгармонированный цвет, невыразительное ровное освещение наряду с общей холодной представительностью дают основание думать, что в больших портретных композициях де Велли не удавалось выявить сильные стороны своего дарования.

О связях де Велли с русской художественной культурой говорит его сотрудничество с М. И. Махаевым в создании рисунков, изображающих коронацию Екатерины II (Гос. Эрмитаж), а также его совместная с Е. П. Чемесовым работа над небольшими профильными портретами ряда современников, нарисованными де Велли и гравированными Чемесовым. Близость русского и французского художников и в какой-то мере—их взаимопонимание особо засвидетельствованы

в известной надписи на рамке гравированного автопортрета Чемесова: «Рисован его приятелем Девеллием».

Сменить де Велли в Академию прибыл в 1760 году Луи Жан Франсуа Лагрене-старший (1725—1805), автор многих библейских и мифологических композиций, пользовавшихся успехом во французских академических кругах. Лагрене был опытным и плодовитым представителем западноевропейского академизма, не тревожившим себя трудными исканиями. Д. Дидро справедливо попрекал его шаблонностью замыслов: «Закажите ему написать «Живопись», он сочтет, что выполнил вполне ваше требование, изобразив на полотне женщину перед мольбертом... Спросите у него «Философию»,— он будет уверен, что изобразит ее, нарисовав полураздетую особу... Спросите «Поэзию», и он напишет ту же самую женщину... «Музыкой» будет та же женщина с лирою вместо свитка в руках»[1]. Эта ироническая характеристика согласуется с картиной «Елизавета — покровительница искусств» (Гос. Русский музей), созданной Лагрене в 1761 году. Фигуры «трех знатнейших художеств» и «Истории» написаны как бы с целью подтвердить справедливость слов Дидро. Отсутствие подлинного увлечения и изобретательности отличает и другие работы Лагрене, дошедшие до нас от периода его недолгого пребывания в Петербурге: «Лот с дочерьми», «Дочерняя любовь римлянки» (обе в Гос. Русском музее), «Танкред и Клоринда» (1761, Гос. Третьяковская галлерея). Однако его «Суд Париса», написанный для И. И. Шувалова еще перед поездкой в Россию (1758, ныне в Гос. Третьяковской галлерее; (*стр. 271*), свидетельствует о сильных сторонах творчества этого неровного в своих работах художника: поэтичность содержания, непринужденность композиции, колористическая гармония сообщают этой рокайльной мифологической картине несомненную привлекательность. Лагрене писал в Петербурге как картины, так и портреты. О его мастерстве в последних дает понятие исполненный в 1761 году портрет французского посла в России маркиза де Лопиталь (Гос. Третьяковская галлерея). В итоге, покидая Россию менее чем через полтора года, Лагрене подсчитал, что он «выручил» весьма крупную сумму — 39 700 ливров.

Педагогическая работа, воспитание молодых русских художников мало занимали Лагрене; в договоре с ним даже было предусмотрено, что он будет отвлекаться от занятий и на этот случай должен найти помощника, «могущего заменить его в классе... притом француза»[2]. Этим заместителем оказался его 20-летний брат Жан Жак Лагрене-младший. Братья уехали из Петербурга в 1762 году, после распродажи написанных ими картин. Нельзя представить себе, чтобы их пребывание в России было плодотворно для академической молодежи, и еще менее — что оно якобы оказало влияние на русское искусство. О результатах их деятельности в России правильнее судить по работам тех учеников Академии,

[1] «Paradoxe sur la Comédie». Цит. по переводу в журнале «Старые годы», 1911, июль—сентябрь, стр. 14.

[2] «Русская академическая художественная школа в XVIII веке», стр. 38.

с которыми они должны были заниматься. Подлинные успехи воспитанники Академии начали делать только с приходом А. П. Лосенко: те же, кого можно считать учениками Ле Лоррена, Моро и обоих Лагрене, оказались по большей части неподготовленными в профессиональном отношении.

Еще менее плодотворен был для русского искусства приезд в Россию Лепренса, хотя современники считали его знатоком русского быта. Жан Батист Лепренс (1734—1781), ученик Ф. Буше, находился в России с 1758 по 1762 год. В отличие от большинства приезжих художников, не желавших отрываться от придворных кругов, он, прибыв в Петербург, вскоре отправился в дальние поездки по стране и накопил большой запас впечатлений. Но его росписи плафонов и дверей в Зимнем дворце, его идеализированные и подчас курьезные «русские сцены», изображающие каких-то экзотических персонажей, не могли иметь реального значения для русского искусства. Лепренс принадлежал к мастерам, знакомившимся с чуждой им страной сквозь призму предвзятой стилистической манеры[1].

Несравненно крупнее были творческие индивидуальности посещавших Россию портретистов. В 1756 году был приглашен для написания портрета Елизаветы Петровны «королевский живописец» Луи Токке (1696—1772), блестящий представитель рококо в портретной живописи Франции первой половины XVIII столетия. Живописное мастерство в его работах и изящество композиции могли привлечь внимание русских художников. Но в целом эффектные светские портреты Токке были далеки от творчества русских художников, а его более реалистические произведения остались почти или вовсе не известными в России. Ближе к русским живописцам стоял в своем творчестве другой мастер рококо, итальянец граф Пиетро Антонио деи Ротари (1707—1762), автор сотен «девушек», украшавших «кабинет мод и граций» Большого дворца в Петергофе и «кабинет Ротари» Китайского дворца в Ораниенбауме. Им создано также несколько сильных и правдивых портретов (В. В. Растрелли и др.). На знакомство с работами Ротари указывают произведения русских художников, которые не раз писали в тех же композиционных приемах, что и Ротари, или копировали его произведения (ряд копий с работ Ротари, значительно видоизменяя их в своем духе, исполнил Антропов)[2].

Художники, приезжавшие, как и Ротари, из Италии в 1750-х годах, также представляли искусство западноевропейского рококо.

Франческо Фонтебассо (1709—1768 или 69), живописец и гравер, до приезда в Россию, пользовался значительным успехом в аристократических кругах Венеции как автор плафонов и панно. Написанная им в 1762 году в Петербурге большая картина «Вступление Екатерины II на престол» (Гос. Русский музей) безжизненна и непривлекательна. Обращение же Фонтебассо к портрету сразу

[1] О Лепренсе см. также в разделе «Бытовой жанр».
[2] Подробнее о Токке и Ротари см. в томе V настоящего издания, стр. 354—358.

вносило жизнь в его работы. Вероятно в России был написан им и портрет глазного врача (Гос. Русский музей). Несмотря на свойственную традиции рококо театральность движения фигуры, портрет передает индивидуальность человека. Фонтебассо работал в России в основном для двора и лишь недолгое время преподавал в Академии художеств. Более, чем Фонтебассо, связан с русским искусством другой итальянец, Торелли.

Стефано Торелли (1712—1784) прибыл в Петербург в пятидесятилетнем возрасте, уже имея большой опыт живописца. Он работал в Байрейте, Дрездене, Фрауенбурге, Ростоке, где писал алтарные картины, плафоны и портреты. В видах Дрездена работы Б. Белотто фигуры (по некоторым указаниям) были якобы написаны Торелли, а это говорит о том, что современники считали его способным создавать произведения и в области бытового жанра. Последней крупной работой Торелли перед приездом в Россию были стенные росписи здания ратуши в Любеке, исполненные в 1759 — 1761 годах. С 1762 года Торелли занял место профессора в петербургской Академии художеств. Он оставался в ней до 1768 года, т. е. 6 лет, дольше многих других иностранных живописцев. Торелли не менее часто, чем его коллег, отвлекали от занятий с академической молодежью сторонними поручениями и заказами.

Легче указать на те работы, которые Торелли выполнял вне Академии, нежели на то, что он делал как ее профессор. Он писал портреты Екатерины II и ее приближенных, без труда создавал сложные, многофигурные композиции. Его не затрудняло сочинение ни мифологических, ни аллегорических картин. Коронационный портрет Екатерины II, аллегория «Екатерина II в образе Минервы, покравительницы искусств», портрет вел. кн. Павла Петровича на коне перед идущей в поход армией — все подобные композиции были задуманы с своеобразным изяществом; это были произведения «весьма искусного человека и восхитительного живописца» (Э. М. Фальконе). С непринужденным живописным мастерством Торелли написал в 1772 году «Аллегорию на победу Екатерины II над турками и татарами», т. е. на завоевание Крыма (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 275*). Это сложная многофигурная картина: Екатерину окружают не только аллегорические персонажи и освобожденные из гаремов «ханши», но также ее сподвижники — П. А. Румянцев-Задунайский, Н. В. Репнин, А. М. Голицын, Алексей, Григорий и Федор Орловы и другие, — изображенные в древних воинских одеяниях, но довольно верно в чисто портретном отношении. Благодаря эффектной декоративности эта оживленная композиция производила особенно большое впечатление в дворцовой обстановке XVIII века. Картине не уступают в мастерстве и росписи, исполненные Торелли.

Для Китайского дворца в Ораниенбауме он создал изображения девяти муз и плафон «Венера и грации» (Зал муз.; конец 1760—начало 1770-х годов), панно «Похищение Ганимеда» и «Юнона с гением» (Большой зал, 1768), «Тоскующий Марс», «Венера» и «Селена и Эндимион» (в Сиреневой гостиной дворца). Эти произведения Торелли (особенно последнее из них) можно отметить в числе

С. Торелли. Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами. 1772 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

лучших созданий декоративной живописи рококо на русской почве. Необходимо подчеркнуть, что заключенные в них мечтательность и изнеженность решительно отдаляют их от картин А. П. Лосенко, П. И. Соколова и других мастеров русской академической школы. Различие касалось не только содержания, но и средств художественного выражения: утонченная живописность и изысканная ритмика декоративных произведений Торелли уже в конце 1760-х годов принадлежали прошлому по сравнению с картинами его более молодых русских современников, воплощавших новые для эпохи принципы классицизма. Общественный пафос, свойственный лучшим историческим картинам русских мастеров Академии художеств, также был чужд итальянскому живописцу. Это, впрочем, не означает бесплодности многолетней работы Торелли в Петербурге: его произведения знакомили русских художников с высоким профессионализмом исполнения, со свободной трактовкой изображения.

Портреты Торелли стоят ближе к действительности, чем его картины. Плоское и чуть «помятое» лицо С. К. Нарышкина (Гос. Третьяковская галлерея) обладает живой выразительностью. Живописного очарования и изнеженной грации полны портреты графини А. А. Чернышевой, графини Е. Сиверс, А. И. де Рибас, или П. С. Протасова, несколько напоминающие красивые работы Л. Токке. Рядом с Токке и Торелли производят скромное впечатление Вигилиус

Эриксен (1722—1782), датский живописец, и немецкий художник Лонгин (Карл Лудвиг) Христинек, работавший в России 34 года (вплоть до своей смерти в 1797 году; год рождения неизвестен). Деятельность Христинека в области портрета была небезуспешна. Он писал несколько жестко, не умел передать живого движения моделей, почти не менял их поз. Но портреты его нарисованы точно и, судя по характерности лиц, обладали сходством, писались с натуры любовно и внимательно. Христинек охотно изображал детей; среди его работ этого рода заслуживает внимания портрет двух девочек, в рост, 1772 года (Гос. художественный музей БССР, Минск). Христинек стремился оживить портрет различием поз (одна девочка сидит, другая стоит) и деталей одежды, изображением кукол. Но насколько наивен этот сам по себе привлекательный портрет рядом со «Смольнянками» Д. Г. Левицкого, начало создания которых относится приблизительно к тому же времени—к 1773 году.

Эриксен работал в России в 1757—1772 годах. Его живопись, спокойная и уравновешенная, отразила начавшуюся смену изживавшего себя барокко — классицизмом. Имевший успех портрет Екатерины II, представленной в преображенском мундире, едущей верхом (в момент переворота, возведшего ее на престол), был несколько раз повторен Эриксеном. Вносимые автором изменения постепенно сгладили черты барокко и выявили воздействие на Эриксена новых принципов классицизма.

Эриксен работал и над сложными композициями. Таковы портреты Г. Г. Орлова — «римлянина» верхом, во время турнира, и его брата А. Г. Орлова—«сарацина» (Павловский дворец-музей). Портреты костюмированных всадников обогащены весьма верным, с натуры взятым изображением зрителей, разместившихся на трибунах и даже на крышах находящихся поблизости зданий. Многочисленные портретные работы позволяют видеть в Эриксене хорошего наблюдателя, не допускавшего ни грубой идеализации, ни произвольного толкования образа. Но в некоторых произведениях, например, в картине «Столетняя царскосельская обывательница с семьей» (Гос. Русский музей; погрудный вариант 1768 года—в Гос. Третьяковской галлерее) эти особенности граничат с безразличием к существу модели, что снижает значение его работы. Можно предполагать, что Эриксен присматривался к лицам крестьян, их манере держаться, но до передачи их психологии ему было еще далеко. Черты натурализма и этнографизма делают картину холодной и безжизненной. По-видимому, соперничество с Рокотовым и Левицким давалось ему нелегко и это заставило Эриксена в 1772 году покинуть Россию.

Различие между иностранными художниками, которые приглашались в Россию в 1750—1760-х годах и в 1770-е годы, объясняется не их личными особенностями, не степенью их одаренности. В западноевропейской и в русской живописи развивались элементы классицизма; в то же время возрастало стремление прогрессивных кругов общества к искусству реалистическому. Представители барокко должны были уступить место мастерам живописи внешне более простой, но глубже и серьезнее отражавшей действительность. Токке и Ротари, носители

А. Рослин (Рослен). Портрет А. С. Строганова. 1772 год.

Гос. Русский музей.

традиций первой половины века, становились «старомодными» в эпоху Рокотова и Левицкого. В Россию стали приглашать портретистов нового направления.

Среди крупных мастеров западноевропейской портретной живописи XVIII века видное место занимает Александр Рослин (Рослен; 1718—1793), швед по рождению, долгое время работавший в Париже; в России он был в 1775—1777 годах. Известность его в России началась задолго до его прибытия в Петербург. Еще в 1758 году в Париже он создал четкий и ясный портрет И. И. Бецкого (Гос. Эрмитаж). Портрет не мог не произвести впечатления: в нем удачно сочетались представительность большой картины с интимностью (Бецкий был изображен в своем кабинете в халате, в позе отдыхающего), с верностью каждой детали. Художника хотели видеть в Петербурге: это был «живописец,

который чрезвычайно как пишет хорошо и сходно, Рослень, тот, об котором так много говорили»[1]. Заказы стали следовать один за другим. Этому способствовали как низкие цены, назначаемые Рослиным, так и выразительность мастерски исполненных портретов,—художник умел передать внутренний мир человека, подчеркнуть и физические и психические особенности. Он характеризовал человека определенно и подчас — не без смелости. Так, он не польстил Екатерине II в большом парадном портрете, и она нашла себя изображенной, по ее мнению, «шведской кухаркой, весьма пошлой, невоспитанной и неблагородной» (в копиях с этого произведения лицо было велено писать, следуя портрету работы Рокотова).

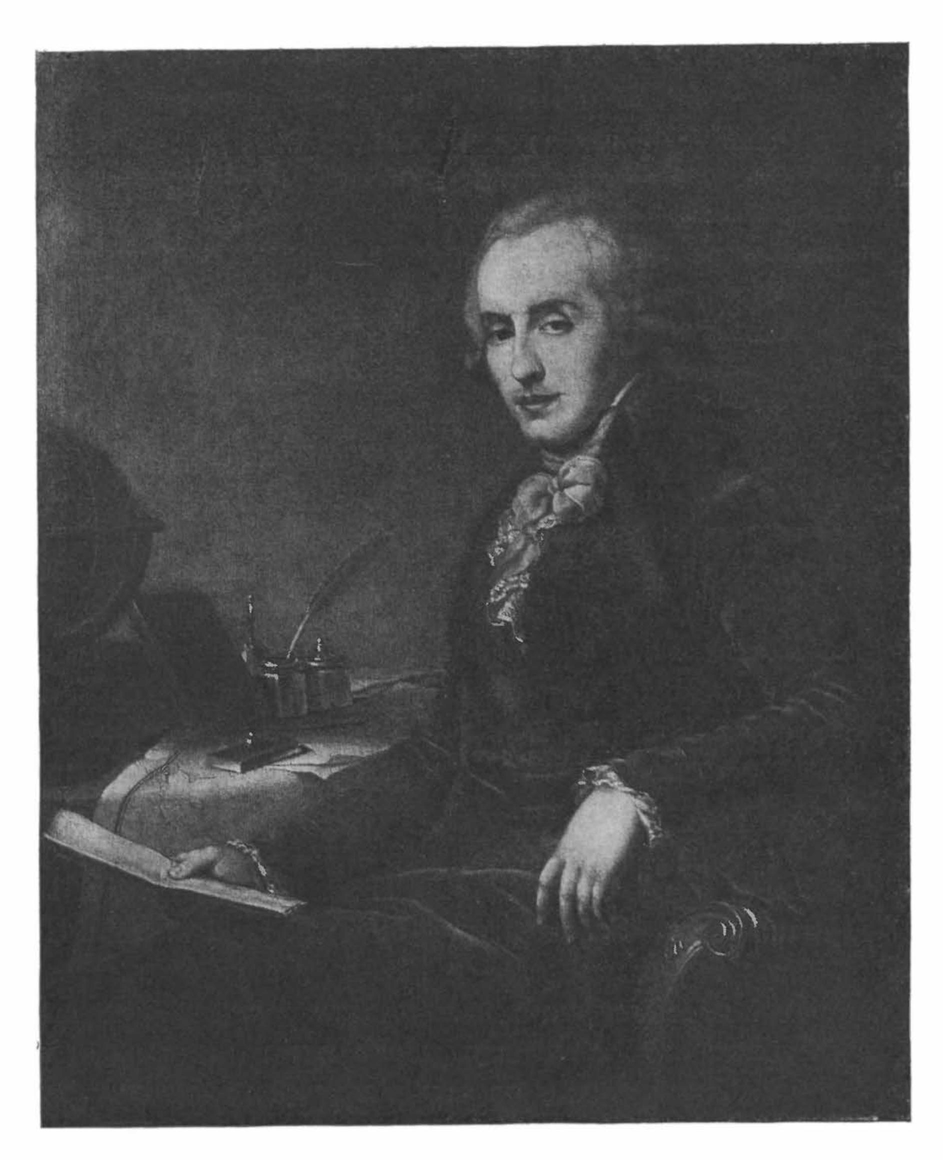
В 1776 году Рослин написал портреты графини Е. А. Чернышевой и князя В. М. Долгорукого-Крымского (оба в Гос. Третьяковской галлерее). Они исполнены сдержанно, без декоративных эффектов, но производят впечатление точностью характеристик. Лицо Чернышевой — «красное сварливое лицо старухи» (А. В. Лебедев) и кирпично-красное лицо Долгорукого переданы в этих портретах с подлинной правдой.

В работах Рослина проявилось его мастерство натюрмортиста. В портретах Екатерины II, Павла Петровича, его первой жены Наталии Алексеевны и второй— Марии Федоровны, Голицыных, Долгоруких, Чернышевых, Куракиных и многих других нельзя не остановиться на виртуозно написанных одеяниях, орденских лентах, звездах. Рослин пишет их материально и осязательно, однако не забывает об основной задаче — изображении человека. В портрете А. С. Строганова (Гос. Русский музей; *стр. 277*) Рослин, создав замечательное сочетание различных оттенков красного цвета, иллюзорно передал материал кафтана, камзола, ленты, но, вместе с тем, приковал внимание зрителей к лицу Строганова, к выражению в нем тонкой живой мысли.

Внешнее сходство некоторых произведений Рослина и Левицкого в прошлом вызывало утверждение, что Левицкий своими реалистическими склонностями якобы обязан шведскому живописцу. Ошибочность этого мнения очевидна даже не потому, что Рослин прибыл в Петербург, когда Левицкий уже вполне нашел себя как портретист, но прежде всего потому, что творчеству Левицкого была присуща подлинная оригинальность и самобытность. То же можно сказать и о внешней близости, существующей между произведениями Лампи и Боровиковского.

Иоганн Батист Лампи (1751—1830), австриец, уроженец Тироля, был вызван Г. А. Потемкиным в Яссы для написания его портрета, а после смерти заказчика прибыл в 1792 году в Петербург. Здесь он оставался до апреля 1797 года, работая с неизменным успехом. В 1796 году им были созданы парадные портреты Платона и Валериана Зубовых (Гос. Русский музей). Лампи не поскупился на завесы, колонны, мантии, принятые в парадных композициях XVIII столетия,

[1] «Письма графини Е. М. Румянцевой к ее мужу, фельдмаршалу графу П. А. Румянцеву-Задунайскому». СПб., 1888, стр. 195.



И. Лампи. Портрет П. А. Зубова. 1790-е годы.

Гос. Русский музей.

но тем более неуместные в данном случае, что оба Зубовы были как государственные деятели ничтожествами (хотя и всесильными и влиятельными). Неглубока характеристика П. Зубова и в другом портрете, где он изображен сидящим за столом (Гос. Русский музей; *стр. 279*). Лампи действительно заслуживает наименования «типичного придворного портретиста XVIII века»[1]. Он умел льстить и был чужд тех поисков правды характера, чувств, движений, которые составляли драгоценную и самобытную особенность творчества его русских современников. Во многом условным является и портрет графа А. И. Мусина-Пуш-

[1] Н. Врангель. Указ. соч., стр. 45.

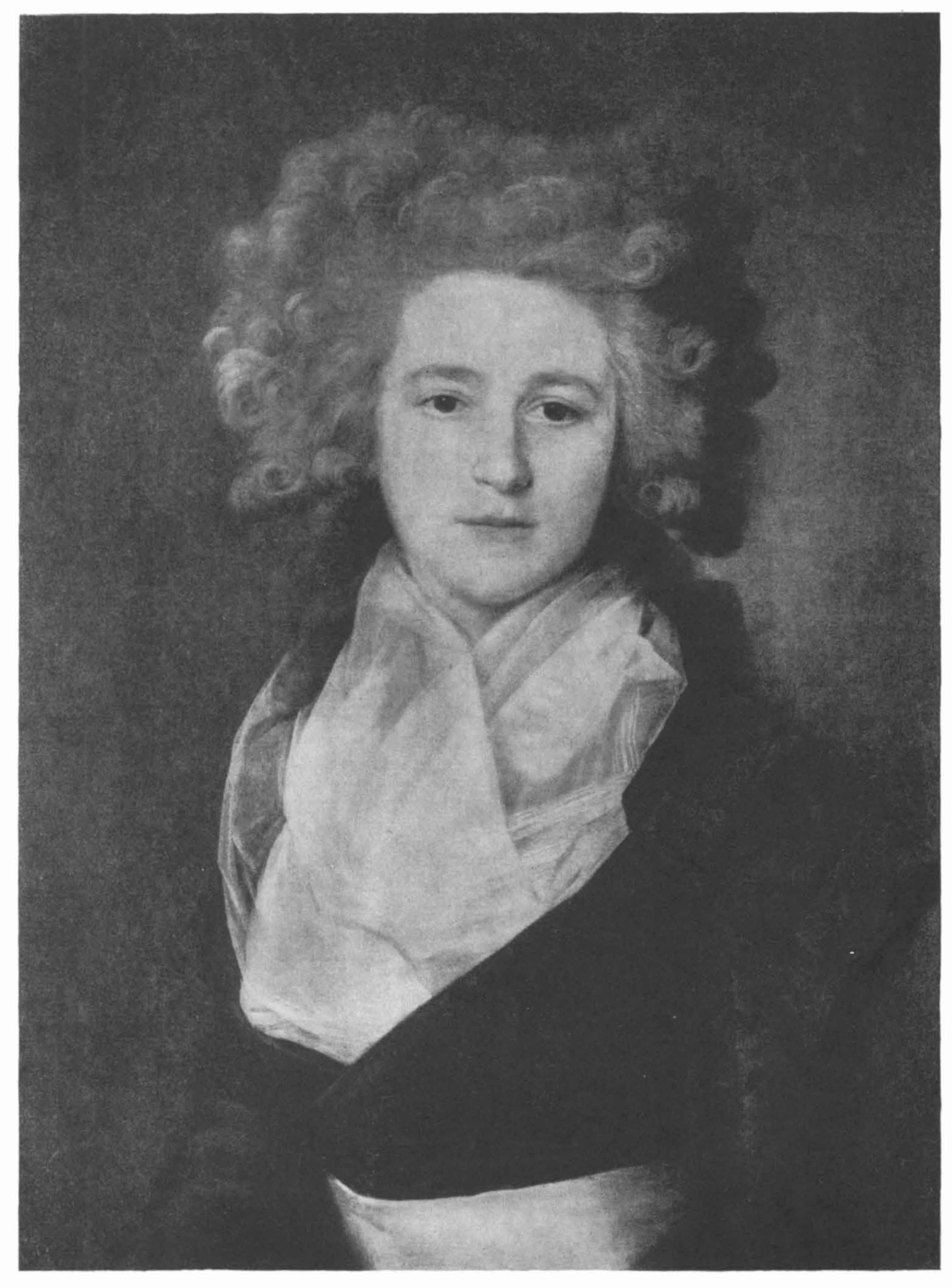
кина, написанный Лампи в 1794 году в красивых теплых тонах (Гос. Русский музей). Живописное мастерство и техническое умение Лампи вне сомнения, но они не были обращены на вдумчивое изображение жизни. Художник слишком подчинялся заказчикам и слишком велика поэтому оказывалась разница не только между его характеристиками и исторической правдой, но даже просто между его приемами в тех или иных работах, — они то приближаются к классицизму, то остаются в пределах традиционной мягкой живописности.

Далеко не такой громкой славой, как Лампи, пользовался Жан Луи Вуаль (1744 — после 1803), хотя одно время он был даже придворным живописцем Павла I. Он, однако, принадлежал к тем иностранным художникам, которые сроднились с русским искусством (все основные произведения Вуаля были исполнены в России). В 1770-х и 1780-х годах Вуаль создал в Петербурге много превосходных портретов; вынужденный в 1793 году покинуть Россию, он вновь вернулся сюда через несколько лет. Портретные работы Вуаля 1780-х годов и начала 1790-х годов принадлежат к числу его лучших произведений.

В творчестве Вуаля нашли продолжение реалистические традиции французского портрета XVIII столетия. Вместе с тем, долго живя в России и испытывая воздействие русской портретной живописи, Вуаль стал по духу своего творчества близок и к Рокотову, и к Левицкому. Известно, что Вуаль несколько раз копировал портрет имп. Марии Федоровны работы Левицкого.

Правдивость и одухотворенность, а также живописная красота отличают созданные Вуалем портреты графа Н. П. Панина (1792, Гос. Третьяковская галлерея), Е. А. Строгановой-Нарышкиной (1787) и, особенно, Е. П. Чичериной (около 1790 г., *стр. 281*; последние два — в Гос. Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Милое, задумчивое лицо Чичериной моделировано мягко и как бы осторожной кистью; самое расположение пятен светлого и темного дано с благородным вкусом. Стремление к простоте, правде и эмоциональности не оставило Вуаля даже, когда он работал (около 1790 г.) над таким «нарядным» произведением, как портрет В. А. Зубова (Гос. Русский музей), изображенного в кивере с высокими перьями; легкомысленный юноша, позирующий с высокомерным видом, запечатлен в портрете с достаточной прямотой.

Последний раз в России XVIII века выпал триумф на долю иностранного художника, с приездом француженки Элизабет Луиз Виже-Лебрен (1755—1842), находившейся в Петербурге в 1795—1801 годах. Ее славу можно отчасти объяснить тем, что петербургская знать видела в ней придворную портретистку казненной королевы Марии Антуанетты, бежавшую из революционной Франции. Но произведения Виже-Лебрен отвечали и новым художественным вкусам — она была представительницей классицизма в портретной живописи, а сентиментальность и салонность ее работ лишь способствовали успеху художницы у титулованных заказчиков. Однако многочисленные портреты Виже-Лебрен кажутся особенно тривиальными и однообразными рядом с портретными произведениями ее русских современников — Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, С. С. Щукина.



Ж. Вуаль. Портрет Е. П. Чичериной. Около 1790 года.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Черты классицизма были в сильной степени свойственны и портретам Жана Лорана Монье (1746—1808), начавшего работать в России с 1795 года, а с 1802 года преподававшего в портретном классе Академии художеств.

Кроме названных выше известных иностранных живописцев, было еще немало даровитых мастеров, работавших в России во второй половине XVIII века и, притом, иногда по многу лет. Мы знаем имена сотен художников, приезжавших по вызову или по своему желанию.

На протяжении всей второй половины столетия в Петербурге много трудился «звероцисец» И. Ф. Гроот, прибывший в Россию еще в 1743 году и умерший здесь в 1801 году. В 1781 году в России находился такой тонкий мастер психологического портрета, как Ж. Б. Перроно. Ф. де Майр, Б. Патерсон и другие на рубеже XVIII и XIX столетий писали виды Петербурга; запечатлевались также виды Москвы и иных городов. В области русского бытового жанра работал Я. Меттенлейтер. В конце века был приглашен в Академию художеств Г. Ф. Дуайен, руководивший классом исторической живописи. Рядом с многочисленными французскими, итальянскими, немецкими живописцами редко можно встретить англичан; лишь Р. Бромптон создал в России несколько умело написанных портретов.

Иностранцы приезжали для выполнения заказов двора. Их приглашали прежде всего ради увековечивания самодержца, возвеличения его и представителей высших правящих кругов дворянской монархии. Большинство приезжих художников не заботилось об усвоении чуждой им культуры, достаточно чуждой и их заказчикам. Русское искусство, вся художественная жизнь гигантской страны проходила мимо них.

Рядом с ними и вне прямой зависимости от этих живописцев выдвигались все более многочисленные крупные русские художники. Их произведения, несшие отпечаток самостоятельных непрерывных исканий, были глубоки по содержанию и высоки по мастерству. Этим в значительной мере объясняется, что приглашение иностранных художников перестало быть к началу XIX века таким постоянным явлением, каким оно было в 50—70-х годах предшествующего столетия.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННАЯ И ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ

М. В. Давыдова

Декоративная живопись в обоих ее ответвлениях — театральной декорации и декоративных росписях — занимает важное место в художественной культуре второй половины XVIII века. В живописи классицизма, как и в искусстве предшествующего периода, по-прежнему было сильно развито декоративное начало. Это относится не только к декоративному искусству в узком смысле слова, но и к таким видам живописи, как портрет, пейзаж или историческая картина. Высокая культура декоративной формы создавала благоприятные условия для расцвета как театральной декорации, так и декоративной росписи.

Во второй половине XVIII столетия декоративная живопись переживает пору своего блистательного расцвета. Строящиеся в это время многочисленные дворцы, общественные здания и дворянские усадьбы в большинстве случаев обильно украшаются росписями. Развитие театральной культуры способствует росту театрально-декорационного искусства.

Вплоть до начала XIX века между театральной живописью и декоративной росписью еще существует тесная связь: общими являются и многие мотивы, и некоторые принципы. Так, например, система архитектурного перспективизма используется крупнейшим мастером декоративной живописи этой эпохи — Гонзага — как на театре, так и в монументальных росписях.

Однако по сравнению с серединой XVIII века взаимосвязь театральной живописи и декоративной росписи видоизменяется. Раньше их единство определялось тем, что они были чисто зрелищными, внешне декоративными. Во второй половине столетия в театральной декорации наблюдается процесс ее смыслового обогащения. Это обусловлено проникновением в театральную живопись все более широкого круга идей, углублением ее внутреннего содержания, что определялось развитием в том же направлении и искусства театра.

Декоративная роспись классицизма остается, как и прежде, по преимуществу, искусством украшения; она приобретает полноту художественного звучания лишь в единстве архитектурного ансамбля.

К исходу века намечается расхождение путей театральной декорации и декоративной росписи, которое вполне определится уже в первой половине XIX столетия, когда живописное оформление спектакля будет перекликаться со станковой живописью, а декоративная роспись начнет приходить в упадок.

Русская театрально-декорационная живопись[1] имеет свою традицию, восходящую еще к 60-м годам XVII столетия[2]. В 70-е годы XVII века в придворном театре Алексея Михайловича, под руководством иностранца Петра Энглеса русские мастера Андрей Абакумов, Леонтий Иванов, Елисей Алексеев, Осип Иванов пишут и изготовляют декорации для первого на Руси профессионального театра. Репертуар состоял, в основном, из пьес религиозно-назидательных, в основу которых были положены библейские сюжеты. Таковы были комедии об Эсфири, о Давиде и Голиафе, об Адаме и Еве и т. д.[3] Никаких декораций от этих спектаклей не сохранилось, и мы можем составить представление об убранстве сцены лишь по письменным источникам. Средневековому характеру театра отвечала и система оформления. В числе наиболее распространенных декораций в театре XVII века были перспективные картины, писавшиеся на холстах. В документах того времени часто встречаются сообщения о живописцах, находившихся у «переспективнова писма»[4]. Большую смысловую роль в оформлении спектакля играла бутафория, отличавшаяся наивной натуральностью. В комедии об Адаме и Еве, представленной в 1675 году, по дошедшим до нас монтировочным данным, рай изображался шестью райскими деревьями, с бумажными, окрашенными ярью листочками и восковыми яблоками[5].

Перелом в русском искусстве, наступивший в петровское время, создает предпосылки для дальнейшего развития театрально-декорационного искусства. Для оформления многочисленных маскарадов, триумфальных шествий и т. д. широко используют «комедиальные картины», т. е. те самые перспективные декорации, которые служили во время театральных представлений.

Публичный театр, учрежденный по приказу Петра I в Москве на Красной площади в 1702 году, был хорошо оснащен декорациями, машинами, костюмами[6].

[1] Ввиду того, что в настоящем томе впервые рассматривается искусство театральной декорации, в начале статьи дается краткий очерк ее развития со времени возникновения.

[2] Документально известно, что бывший царский певчий Василий Репский в течение трех лет, с 1669 по 1672 г., в Измайлове писал «перспективы и иные штуки, которые надлежат... к комедии» (В. Всеволодский-Геригросс. Русский театр от истоков до середины XVIII в. М., 1957, стр. 101).

[3] В. Всеволодский-Гернгросс. Указ. соч., стр. 106.

[4] С. Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, стр. 15.

[5] С. Богоявленский. Указ. соч., стр. XIII. Предисловие.

[6] Всеволодский-Герцгросс. Указ. соч., стр. 145.

Вероятно, для этого театра писали мастера Оружейной палаты, возглавлявшиеся В. Познанским. Можно предполагать, что иностранные живописцы и архитекторы, служившие при Петре I, также имели отношение к оформлению спектакля[1].

Театральная декорация первой четверти XVIII века значительно отстает от станковой живописи. По существу она остается на уровне наивного примитивизма.

В начале 30-х годов XVIII столетия мы не встречаем сколько-нибудь новых принципов в оформлении спектакля. В 1735 году вместе с труппой итальянской оперы и балета прибыл ко двору Анны Иоанновны декоратор Джироламо Бон[2]. Русские зрители впервые увидели декорации большого стиля, со сложными архитектурно-перспективными построениями. Вполне достоверных эскизов Бона не сохранилось[3].

В 40-е и 50-е годы XVIII столетия происходит окончательное формирование русской театрально-декорационной живописи, которая преодолевает свое отставание и поднимается вровень с другими видами изобразительного искусства.

В середине XVIII века завершается начальный этап формирования русской театральной культуры.

Ко двору Елизаветы Петровны постоянно приглашаются иностранные труппы. Особенным вниманием пользуется итальянская опера, спектакли которой обставляются с необычайной пышностью. Придворному оперно-балетному театру противостоит городской демократический театр; однако декорации в нем не играют значительной роли[4].

Деятельность Ломоносова и особенно Сумарокова заложила основы русской национальной драматургии. В 1756 году в Петербурге был открыт общедоступный публичный театр.

Развитие театрального искусства способствовало и окончательному сложению в 40—50-е годы русской театрально-декорационной живописи.

В середине века стилистическое своеобразие искусства, его пышная декоративность, живописность, праздничная приподнятость создают благоприятные условия для быстрого роста театральной живописи. Особенности барокко наиболее яркое выражение получили именно в театральной декорации. Сцена, дававшая простор любым, самым прихотливым и фантастическим замыслам, была поистине идеальной сферой для барочного декоратора, являвшегося одновременно живописцем, архитектором и театральным машинистом.

Театральная декорация этого времени тесно связана с декоративной живописью.

[1] В Гос. Эрмитаже, например, хранятся рисунки театральных костюмов, выполненные Маттарнови.

[2] Джироламо Бон — болонец, театральный декоратор, архитектор и машинист. В России работал с 1735 по 1743 год. Писал декорации к итальянским операм Ф. Арайи. В 40-е годы Бону поручали составлять проекты перспективных видов (см.: В. Всеволодский-Гернгросс. Театр в России при императрице Анне Иоанновне. СПб., 1914, стр. 47, 56).

[3] М. Коноплева с некоторой долей вероятности приписывает Бону эскиз декорации (№ 6287) из собр. Гос. Эрмитажа (см.: М. Коноплева. Театральный живописец Джузеппе Валериани, Л., 1948, стр. 17 и стр. 50, прим. 57).

[4] В. Кузьмина. Русский демократический театр XVIII в. М., 1958, стр. 170.

Не случайно, что одни и те же мастера пишут плафоны и десюдепорты во вновь строящихся дворцах, расписывают перспективным письмом театральные декорации, оформляют фейерверки и иллюминации.

В декорации так же, как и в декоративной росписи, господствует живописный иллюзионизм — иллюзионизм грандиозных фантастических архитектурных сооружений, не имеющих, как правило, конструктивной оправданности и создающих лишь яркое эффектное зрелище.

Крупнейшим мастером середины XVIII столетия был Джузеппе Валериани, в творчестве которого наиболее последовательно отразились ведущие принципы барочной декорации. Вместе с Валериани работают на русской сцене А. Перезинотти, отец и сын Градицци[1], братья Бельские (Алексей, Ефим, Иван), Иван Фирсов, Гавриил Козлов и др.[2] Театрально-декорационная живопись 40-60-х годов XVIII столетия развивалась, как уже говорилось, преимущественно в придворном оперно-балетном театре. Придворный спектакль этого времени был пышным феерическим зрелищем, со множеством превращений и частыми сменами картин. Итальянские оперы «Селевк», «Беллерофонт», «Евдокия Венчанная», драма-балет Сумарокова «Прибежище добродетели» и др. в сложной аллегорической форме прославляли русскую самодержицу. Со сцены открывались необъятные залы дворцов, на фоне которых представали фигуры актеров, облаченных в роскошные костюмы. В небесах парили боги, среди облаков возникали храмы славы. Для каждого сюжета будь то Греция или Рим, Византия или Индия воспроизводился этот великолепный торжественный, хотя и вполне условный фон. Валериани создавал проекты декораций для таких зрелищ. Самые же декорации писали вместе с ним Перезинотти[3], Бельские, Градицци и др.

До нас дошло много проектов театральных декораций, принадлежащих Валериани[4]. Большинство из них — архитектурные композиции; пейзажных сюжетов у мастера сравнительно немного.

В театральной живописи середины XVIII столетия архитектурные сюжеты были ведущими. Валериани мыслит на сцене грандиозными архитектурными образами. Пользуясь приемами иллюзионистического перспективизма, он создает

[1] Пьетро Градицци (ум. 1780 г.) — живописец и театральный декоратор, архитектор; в России — с 1753 по 1764 год. Франческо Градицци (1729—1793) приехал в Россию вместе с отцом; много работал по украшению дворцов; в 1762—1792 годах возглавлял декорационную часть русского театра (см.: А. Успенский. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 56—59).

[2] В конце 50-х годов Г. И. Козлов пишет декорации под руководством Градицци и Перезинотти. В 1785—1787 гг. исполнял работы по украшению Павловского дворца (см.: А. Успенский. Указ. соч., стр. 81).

[3] До нас не дошли самостоятельные эскизы Перезинотти, хотя есть сведения, что он выполнял декорации для спектаклей труппы Ф. Волкова. Чаще всего он писал по проектам Валериани. Так, например, в либретто к опере «Сироэ» (1760) говорится: «Изобретение и распоряжение театральных украшений — господина Валериани; труды в живописи — Перезинотти» (см.: М. Коноплева. Указ. соч., стр. 16).

[4] В Библиотеке Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ) хранится альбом, именуемый альбомом Гонзага. Вопреки мнению В. Степанова (см. журнал «Искусство», 1938, № 6), опубликовавшего некоторые листы альбома как работы Гонзага, можно согласиться с М. Коноплевой, которая приписывает все эскизы в альбоме Валериани. Однако, в альбоме есть несколько эскизов, принадлежность которых Валериани сомнительна. Так, лист 13 относится уже к более позднему времени.

величественные, захватывающие своим пространственным размахом декорации. На проектах мастера возникают огромные площади с тяжело вздымающимися ансамблями фантастической барочной архитектуры, великолепные залы с торжественными, уходящими в глубину маршами лестниц и пышным декором колонн и пилястров, огромные светлые галлереи, перекрытые мощными кессетированными сводами, воинские лагери с палатками и расстилающейся панорамой фантастического пейзажа и т. д.

Первой работой Валериани на русской сцене была постановка в 1744 году в Москве оперы Ф. Арайи «Селевк»[1]. Сохранилась оригинальная гравюра мастера, воспроизводящая эскиз к четвертому действию оперы (Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Валериани изобразил «большую площадь города Селевкии, украшенную для триумфа Вологезова»[2]. Мощные архитектурные сооружения окружают площадь; в центре высится грандиозная триумфальная арка. Сдвигая арку несколько вправо, смещая угол зрения, Валериани придает всему ансамблю напряженную динамичность. Клубящиеся облака, нависшие над площадью, струйки дыма, взвивающиеся к небу, усиливают ощущение огромного пространственного размаха декорации. Валериани заполняет эскиз разнообразными архитектурными сооружениями, но каждое из них пластически никак не акцентировано. Для него важно передать общее ощущение величественности и грандиозности целого, создать для театрального действия эффектный фон, на котором теряются фигуры людей.

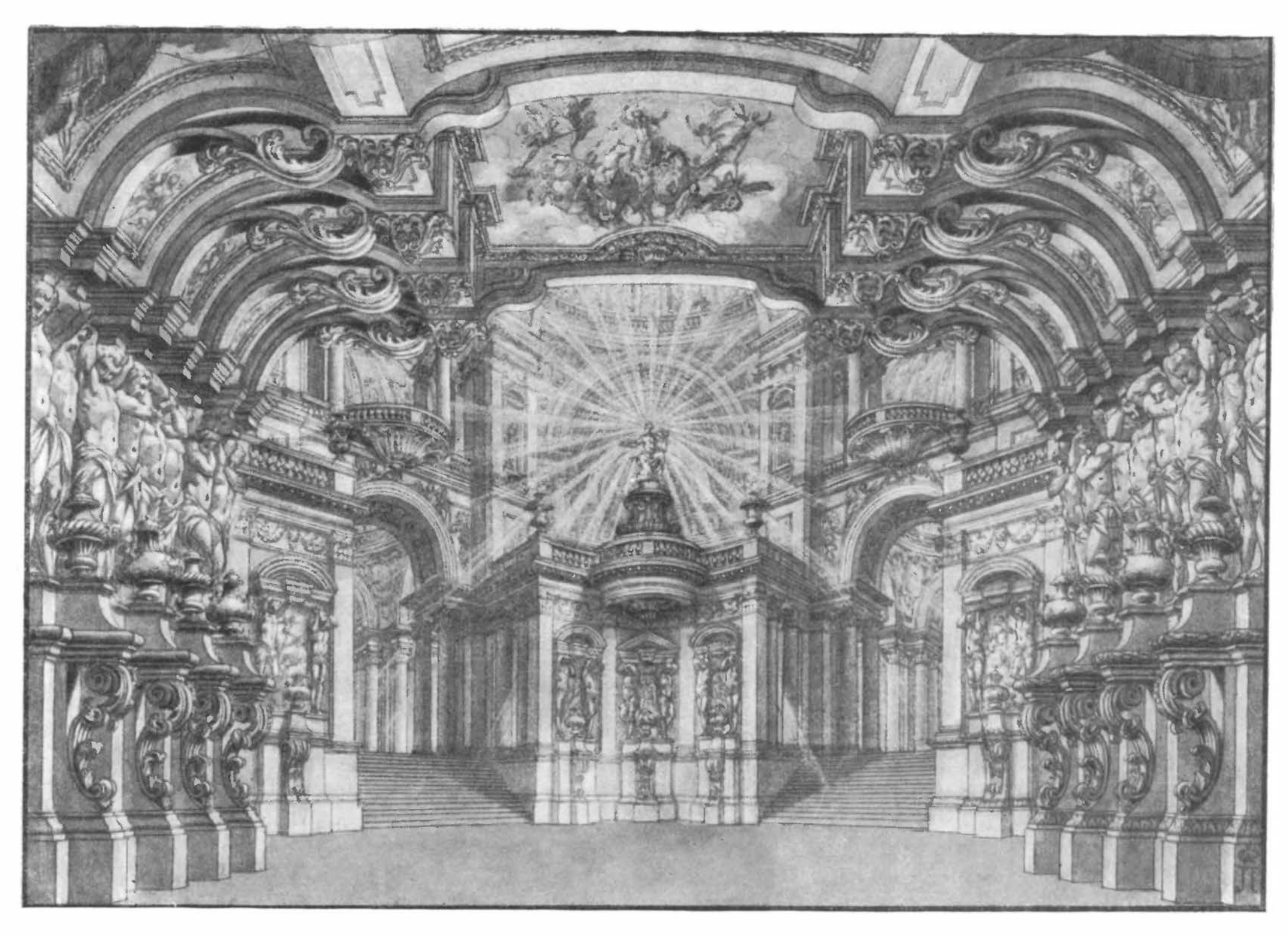
В своих решениях Валериани избегает замкнутого пространства. Мастера увлекает бесконечная глубина и протяженность. Проект декорации из Гос. Русского музея изображает грандиозный барочный интерьер. В этом эскизе намечается основной принцип, используемый мастером во многих его работах: передний план дается преувеличенными, крупными формами, а дальний план — в малом масштабе, в легких тающих очертаниях. Резкое перспективное сокращение архитектурных форм без плавных пространственных переходов вызывает ощущение головокружительного ухода пространства вдаль.

В архитектурных композициях фантазия Валериани неистощима. Декоратора барокко занимал не столько архитектурно-тектонический смысл его построений, сколько чисто зрительный, живописный. Мастер часто воздвигает на сцене фантастические сооружения, насыщая их потоками сложных архитектурных форм, в которых барочная декорировка звучит с какой-то неистовой силой. Таковы проекты многочисленных великолепных залов из альбома ЛИИЖТ'а и находящиеся в Эрмитаже проекты декораций к операм «Сципион» (музыка Ф. Арайи, либретто Д. Бонеки) и «Сироэ» (музыка Г. Раупаха, либретто П. Метастазио).

Проект декорации к первому действию оперы «Сироэ» (1760; стр. 288) изображает «великий храм, посвященный солнцу, с жертвенником и кумиром сего

[1] М. Коноплева. Указ. соч., стр. 9.

[2] Архитектурный пейзаж А. Бельского (1789, Гос. Третьяковская галлерея) представляет собой свободную интерпретацию этой декорации Валериани.



Дж. Валериани. Проект декорации к опере «Сироэ» (д. 1). Тушь, перо. 1760 год.
Гос. Эрмитаж.

божества[1]». Огромные нависшие консоли потолка, напряженные фигуры атлантов образуют кулисы и паддуги переднего плана. Мастер вводит в них преувеличенно-грандиозные формы, обильный и сочный декор, отчего весь передний план кажется вылепленным рукой ваятеля. Напряженный, беспокойный ритм захватывает взор: трудно поначалу различить все эти сложные дробные формы, они действуют своей массой. Постепенно, к глубине сцены интенсивность ритма затухает, самые формы облегчаются, трактовка их приобретает более графический характер.

Превосходный рисовальщик, Валериани умел превращать холсты своих декораций в пышные, блещущие богатством архитектурных форм сооружения. Листы проектов, выполненные пером, едва подцвеченные, отличаются виртуозностью исполнения. Гибким декоративным, слегка витиеватым штрихом мастер от руки прорисовывает завитки волют, капители колонн, мелкими, дробными ударами

[1] М. Коноплева. Указ. соч., стр. 16.

кисти прокладывает пятна теней, чередуя их с бликами света. Он предпочитает прямую перспективу, с симметричным расположением архитектурных объемов. Даже в самых сложных фантастических решениях Валериани избегает излишней перегруженности задника, что нередко встречается в эскизах его современника Карло Бибиена[1].

В некоторых проектах Валериани отказывается от пышных фантастических элементов барочной декорации. Он дает упрощенные композиционные решения, вводит более ясные архитектурные формы. Таков, например, проект предполагаемой декорации к опере «Титово милосердие» и др. Однако в целом Валериани остается в кругу барочных декораторов, с их любовью к беспредельному пространству, повышенной патетике грандиозных архитектурных ансамблей, иллюзорности сложных и пышных архитектурных масс.

Валериани был первым декоратором, который придал русской театральной живописи большой размах, обогатив ее всеми достижениями европейского перспективизма. Именно с Валериани начинается собственно история русской театрально-декорационной живописи.

Со второй половины XVIII века (особенно с 70-х годов) в развитии русского театра все отчетливее сказывается воздействие классицистических принципов. Русская сцена постепенно освобождается от громоздких и тяжеловесных условно-аллегорических спектаклей. И хотя при дворе Екатерины II по-прежнему господствует иностранный оперно-балетный театр, с его ориентацией на западноевропейский репертуар, именно в этот период происходит вполне ясное вызревание национальных традиций в русской театральной культуре[2]. Трагедии А. Сумарокова и Я. Княжнина, сатирическая бытовая комедия, начало которой положил Сумароков и которая получила блестящее выражение в творчестве Д. Фонвизина, русская комическая опера М. Попова, А. Аблесимова, М. Матинского — такова была прогрессивная линия в репертуаре того времени. Ей противостояли реакционные, лженародные сочинения Екатерины II и др. авторов.

Передовые идеи в русской драматургии и в актерском искусстве оказали воздействие и на оформление сцены. Правда, театральная живопись и во второй половине XVIII века тесно связана прежде всего с придворным оперно-балетным театром. Реалистические тенденции в драматургии не получили в ней непосредственного отражения. Однако театральная живопись не могла остаться в стороне от прогрессивных веяний.

Декорация классицистического спектакля, как и в предшествующий период, создает на сцене яркие эффектные зрелища, но самый характер зрелищности теперь меняется. Если в барочном театре декорации были призваны создавать лишь пышное обрамление, условно обозначать место действия, то в оформлении

[1] Высказывается предположение, что Карло Бибиена (1728 — после 1778) работал некоторое время в России; покинул ее в 1778 г. (U. Thieme und I. Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. III. Leipzig, 1909, S. 598).

[2] А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л., 1959, стр. 92.

классицистического спектакля появляется бо́льшая конкретизация зрительных образов. Происходит процесс смыслового обогащения театральной живописи.

Классицистическая декорация остается в основе своей — архитектурной. Но в ней начинают преобладать более реальные формы и пластические объемы. Круг архитектурных сюжетов расширяется. В некоторых спектаклях декораторы, хотя и в отвлеченной форме, стремятся воссоздать облик русского зодчества. Эти попытки передать национальные черты начинаются и в театральном костюме, хотя он все еще остается весьма условным. Требования естественности и простоты, выдвинутые просветительской эстетикой, обусловили появление пейзажа, а также интерьерной декорации бытового плана, которой не знал барочный спектакль.

Пейзажная декорация получает развитие уже в раннем классицизме. В пасторально-мифологических операх и балетах действие неизменно переносится на лоно природы, где резвятся пастухи и пастушки; мелодичная музыка, построенная на подражании пению птиц, журчанью ручейков, звукам лесного эха, сопровождает эти картины. Широкое распространение приобретают спектакли, устраивающиеся среди зелени садов и парков. Декоративно оформленная природа сливается с написанными декорациями; ряды подстриженных боскетов образуют кулисы.

Подобные спектакли разыгрывались в 70—80-х годах XVIII века в саду Смольного института, в парках Кускова и других усадеб. Декоративный пасторальный пейзаж с руинами служил фоном в портретах смольнянок Хованской и Хрущевой, написанных Левицким. Возможно, что этот фон был навеян художнику теми декорациями, которые писали для спектаклей Смольного института итальянец Ф. Бекари и А. Бельский[1].

Среди декораторов 70—80-х годов следует назвать упоминавшегося Ф. Градицци, Ф. Гильфердинга[2], Валезини[3] (от работ последнего ничего не сохранилось). Известно также, что в качестве театральных декораторов работали И. М. Танков, Ф. Я. Алексеев, Г. Молчанов и др.

От Франческо Градицци дошло довольно много подписных работ[4]. Эскизы Градицци, отражая разнообразие сюжетов классицистического спектакля, указывают на черты переходного стиля. В некоторых архитектурных построениях мастер продолжает традиции Валериани[5], однако декорации Градицци значительно проще и строже — в них нет того блеска архитектурной фантазии, который был столь типичен для сценических решений Валериани. Интересны для

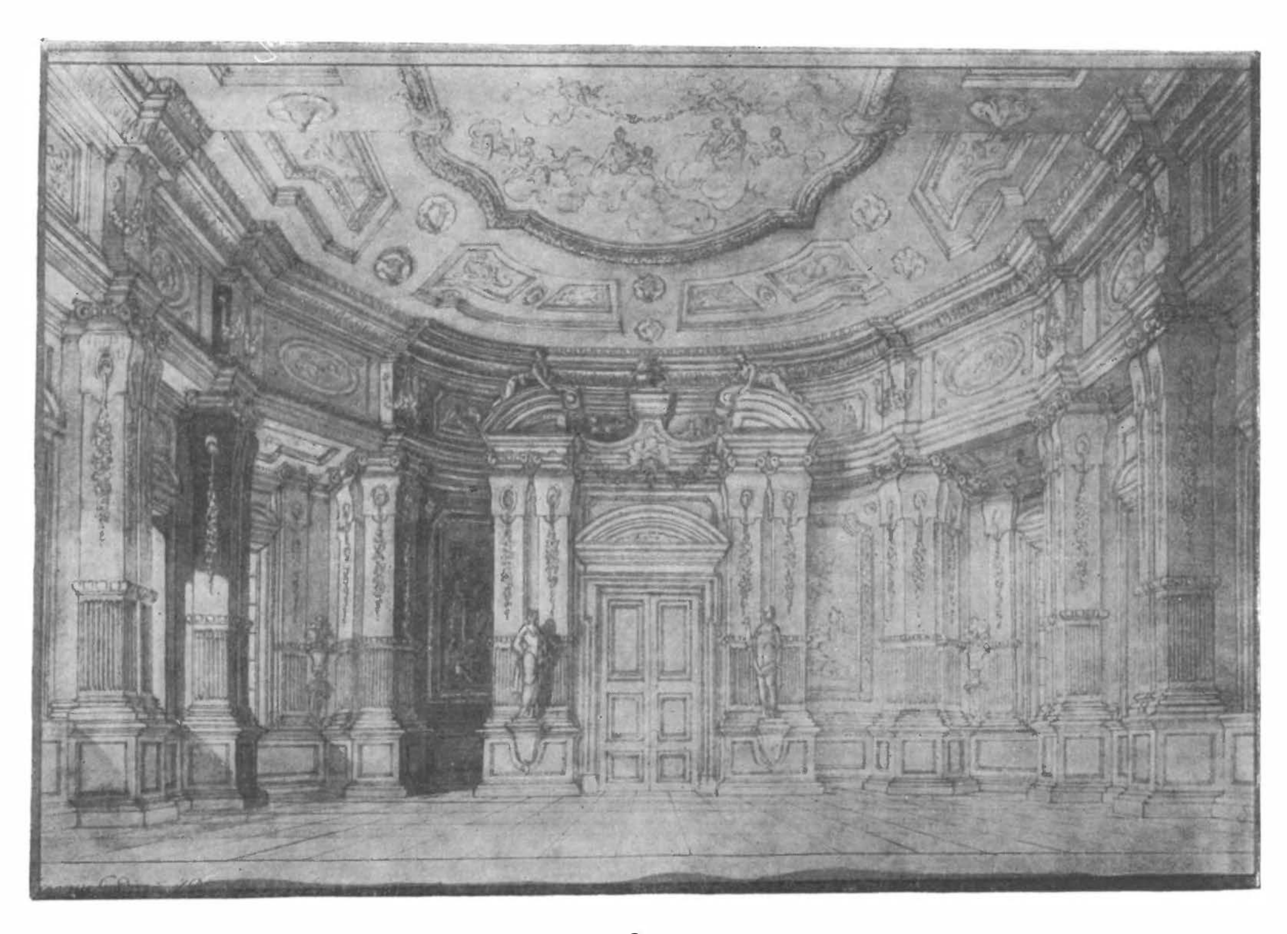
[1] В. Всеволодский [Гернгросс]. История театрального образования в России XVII и XVIII вв. СПб., 1913, стр. 384—385.

[2] Фридрих Гильфердинг — театральный машинист и декоратор. Работал еще с Валериани и Перезинотти. С 1780 года — декоратор Московского Петровского театра. В 1790-е годы Гильфердинг писал декорации для крепостных театров в Кускове и Останкине.

[3] Валезини — декоратор Московского Петровского театра и театров в Кускове и Останкине.

[4] Его эскизы декораций хранятся в Гос. Эрмитаже, Ленинградском Гос. театральном музее. Центральном гос. театральном музее им. А. А. Бахрушина.

[5] Вероятно, эти эскизы принадлежат к 60-м годам, когда традиция барокко была еще сильна.



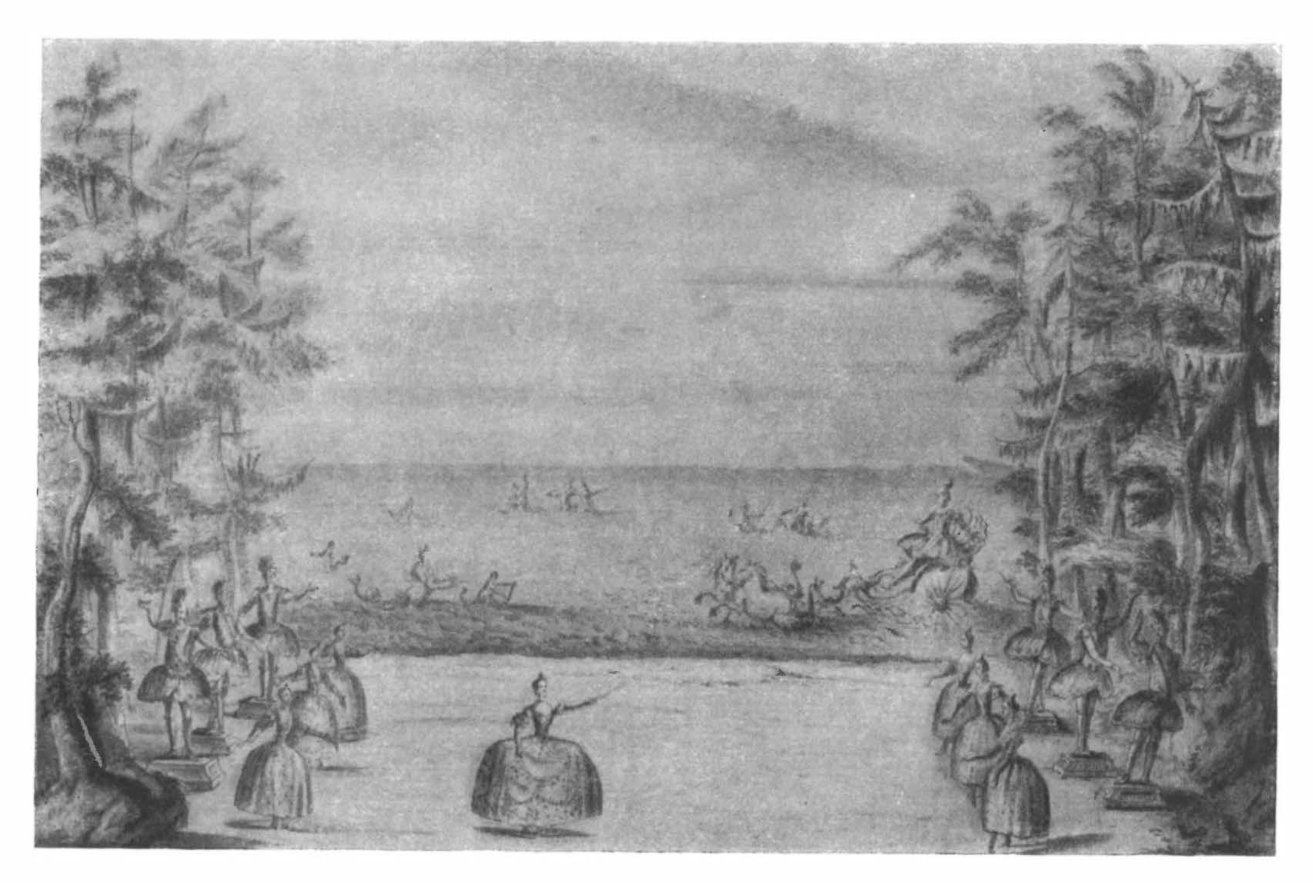
Ф. Градицци. «Кабинет». Эскиз декорации. Тушь, перо.

Центральный гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина.

характеристики художественных исканий времени два эскиза (Гос. Эрмитаж), в которых Градицци пытается воспроизвести русскую архитектуру: крепостную стену с бойницами и башнями, терема. Трактовка архитектуры в этих эскизах наивна и условна, хотя мастер и использует в декорации отдельные реальные формы русского зодчества.

Эскиз декорации «Кабинет» (Центральный гос. театральный музей; *стр. 291*) дает пример нового решения интерьерной декорации. Градицци изображает небольшой грациозный зал в духе рококо. Сложный профиль стен, изящные архитектурные формы, легкий и несколько вычурный декор, обильно украшающий зал, — все детали вполне реальны, в них нет преувеличенной масштабности. Мастер дает замкнутое решение пространства, ясное и тектонично оправданное. Рисунок перестает быть живописно-декоративным, линия приобретает строгость и отчетливость. Легкой светотенью художник оживляет эскиз, отчего последний напоминает скорее архитектурный чертеж.

Далеко не все спектакли того времени были оснащены новыми, специально написанными декорациями; многие представления шли в оформлении, употреб-



Ф. Гильфердинг. Эскиз декорации к «Американскому балету». Тушь, кисть, 1790-е годы.

Центральный гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина.

лявшемся на разные случаи. Нередко декорации служили лишь изящным обрамлением действия оперы или балета, состоящего из пышных и разнообразных дивертисментов. Тем большее значение приобретали в спектаклях сценические эффекты. Декоратору необходимо было быть одновременно и машинистом, умеющим создавать на сцене пожары и наводнения, землетрясения и разрушения и т. д. Таким универсальным мастером был Гильфердинг.

Эскизы Гильфердинга — это живописно организованные мизансцены в обрамлении декораций[1]. Так выглядит, например, его эскиз к поставленному в 1790-е годы в кусковском театре «Американскому балету» (Центральный гос. театральный музей; *стр. 292*). Эскиз изображает лес на берегу моря с группой балетных актеров на переднем плане. Обобщенно переданы морской пейзаж задника и обрамляющие его деревья-кулисы. Вся декорация выполнена в легких, немного вялых очертаниях и лишь аккомпанирует изящной мизансцене пасторали, ко-

[1] В Останкинском дворце-музее хранятся акварельные эскизы Гильфердинга к опере О. Козловского «Взятие Измаила», датированные 1785 и 1787 годами. Подписные эскизы изображают группы актеров на фоне декораций.

торая разыгрывается на переднем плане. Неторопливы галантные движения актеров, облаченных в традиционные костюмы: танцовщики — в плотно облегающих фигуры кирасах и коротких юбочках; танцовщицы — в длинных платьях, состоящих из узкого корсета и широкой длинной юбки на каркасе. Этот тип костюма был очень близок французскому театральному костюму начала и середины XVIII века[1].

В 80—90-е годы XVIII столетия значительную роль в развитии русской театральной культуры играют крепостные театры, в недрах которых складывается самобытное искусство крепостных декораторов. Профессией театрального живописца овладевает все большее число русских мастеров, она перестает быть привилегией иностранных художников. Однако сколь не равноценными были крепостные театры, где наряду с первоклассными труппами существовали и домашние, состоявшие из нескольких доморощенных актеров, столь же не равноценно было в своем художественном качестве и искусство крепостных декораторов, где рядом с талантливыми живописцами работали обыкновенные маляры, писавшие нехитрые декорации.

Среди множества крепостных театров, существовавших в России в последней четверти XVIII столетия, наиболее крупными были театры Н. Шереметева в Кускове и Останкине. Спектакли этих театров были оснащены великолепными декорациями и костюмами, новейшими машинами. Над их оформлением работали лучшие декораторы театра М. Г. Медокса — Гильфердинг и Валезини. Здесь писали декорации вольнонаемные художники — англичанин Гатфильд[2], итальянец А. Клаудо, русский мастер Иван Волохов[3]. Однако основная работа по оформлению богатого и сложного репертуара приходилась на долю крепостных мастеров Г. С. Мухина[4], К. М. Фунтусова[5], С. А. Калинина[6], обладавших неплохой профессиональной подготовкой.

Сохранившиеся эскизы шереметевских мастеров являются в большинстве случаев копиями с работ известных декораторов Западной Европы[7]. Эти образ-

[1] В частности, он почти полностью совпадает с эскизами «греческих» костюмов французского художника Бокэ. См.: В. Всеволодский-Гернгросс. Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ.— «Старые годы», 1915, январь — февраль.

[2] В Гос. Эрмитаже два эскиза Гатфильда к опере «Данаиды».

[3] О Волохове известно лишь, что он писал в 1790 г. пещериую декорацию с горами (см. Н. Елизарова. Театры Шереметевых. М., 1944, стр. 204).

[4] Григорий Савельевич Мухин (1711 — ?) с 1792 по 1794 год обучался у Гонзага. С 1794 года работал самостоятельно для шереметевских театров. В 1795 году расписывал потолок графского кабинета и спальни в особняке на Фонтанке, участвовал в декоративных росписях Останкинского театра (о декораторах шереметевских театров см.: Н. Елизарова. Указ. соч., стр. 194—202).

[5] Кондратий Михайлович Фунтусов (1762—?) писал декорации вместе с Мухиным и Калининым. В Останкине до 1817 года хранились его декорации к «Американскому балету». Фунтусов выполнял копии с декораций Визентини, Моретти, Депре.

[6] Семен Алексеевич Калинин (1769—1824). В Останкинском музее имеется копия Калинина с картины Антонио Джоли «Античная баня», исполненная в 1790 году.

[7] Шереметев, стремясь использовать в своем театре все наиболее передовые достижения декорационного искусства, выписывал из-за границы множество эскизов и гравюр декораций, которые и копировались крепостными мастерами.

цы служили для крепостных живописцев той схемой, в которую они вносили много от своего непосредственного, порой наивного искусства.

Акварельный эскиз Фунтусова (Останкинский дворец-музей; *стр. 295*), изображающий тяжелую арку, сквозь пролет которой видны какие-то фантастические грандиозные сооружения, по своей перегруженности еще близок к декорациям барокко. Совсем иной характер имеет его проект декорации к опере «Фреда», выполненный в 1790-е годы (Останкинский дворец-музей). Эскиз является копией с декорации Депре, известного мастера шведского королевского Дроттнингольмского театра. Фунтусов, точно повторяя композиционную схему Депре с симметрично расположенными деревьями, кулисами переднего плана и выступающим за ним храмом Дианы, по-своему расставляет акценты. Он оживляет классицистическую архитектуру светотеневыми эффектами, с увлечением передает густую фантастическую растительность.

В другом эскизе к той же опере 1795 года (Гос. Эрмитаж) Фунтусов окружает классический портик деревьями, среди которых легко узнать русскую ель; наивно выписывает на переднем плане цветы и травы, напоминающие васильки и одуванчики. Так, в классицистическую схему декорации крепостной мастер вносит свою наивную, непосредственную интерпретацию[1].

К концу XVIII столетия русское театрально-декорационное искусство имеет уже сложившуюся традицию. При императорских театрах образуется специальный штат декораторов, обслуживающий вновь открывшиеся театры.

Однако в оформлении спектаклей начинает укореняться определенный трафарет. Декорации продолжавшего службу Ф. Градицци устарели. В 1790 году директора императорских театров П. А. Соймонов и А. В. Храповицкий пишут: «... декоратор Градицци... не имеет уже той способности, каковая для сей части, основанной на пылком воображении, потребна»[2]. Русская сцена нуждалась в художнике-новаторе.

Таким мастером оказался для русского театра Пьетро Гонзага[3].

Пьетро дп Готтардо Гонзага (1751—1831) родился в Италии, неподалеку от Венеции[4]. Первым учителем Гонзага был, вероятно, Карло Бибиена. Около 1768—1769 года Гонзага приезжает в Венецию. Его занятиями здесь руководят заурядные перспективисты Визентини и Моретти, которые не оказали серьезного влияния на формирование мастера. После трехлетнего пребывания в Венеции Гонзага направляется в Милан, чтобы завершить образование у знаменитых декораторов — братьев Галлиари.

С конца 70-годов Гонзага начинает работать самостоятельно. Его деятельность протекает в театрах Венеции, Рима, Пармы, Турина, Генуи и Милана.

[1] Кроме работ шереметевских декораторов, сохранились два эскиза, выполненные крепостными декораторами Апраксина для театра в Ольгове (Останкинский дворец-музей).

[2] ЦГАЛИ, ф. 872 (В. Степанова), оп. 2, д. 25, л. 62.

[3] Большой материал по биографии и творчеству Гонзага собран В. Я. Степановым. (См. ЦГАЛИ, ф. 872).

[4] В местечке Лонгароне провинции Беллуно.

К. Фунтусов. Эскиз декорации. Акварель. 1780-е годы.

Останкинский дворец-музей.

Помимо театральной живописи, он пробует свои силы и в области декоративных росписей.

Гонзага начинает с подражания пышным эффектным декорациям школы Карло Бибиены. Однако довольно скоро Гонзага отходит от этой традиции. Решающее влияние оказывают на молодого декоратора два крупнейших мастера — А. Каналетто и Д. Б. Пиранези. Непосредственность и поэзию повседневной жизни города в пейзажах Каналетто и могучее дыхание архитектуры классического Рима в гравюрах Пиранези Гонзага стремится перенести на сцену.

В 1792 году Гонзага навсегда уезжает из Италии. Все последующее творчество мастера целиком отдано русской сцене, русскому искусству, где во всем блеске раскрылось его выдающееся многогранное дарование декоратора.

Вскоре после приезда в Россию начинается деятельность Гонзага в Павловске, где он проработал до 1828 года.

Гонзага становится во главе декорационной части императорских театров, пишет декорации для Большого и Эрмитажного театров в Петербурге, оформляет спектакли театров Гатчины, Петергофа, Павловска. К 1800 году относятся

сведения об участии Гонзага в написании декораций для Московского Петровского театра Медокса[1]. Мастера привлекают для оформления коронационных торжеств в 1797 и 1801 годах; Гонзага выступает и как архитектор.

В 1807 году вышли в свет трактаты Гонзага: «La Musique des yeux et l'optique thtéârae...» и «Information à mon chef...».

В 1817 — 1819 годах Гонзага пишет декорации для подмосковного крепостного театра в Архангельском. В 1825 — 1826 годах он командируется в Москву для оформления коронации Николая I. В 1828 году Гонзага вышел в отставку, а в 1831 году скончался в Петербурге от холеры.

Деятельность Гонзага на русской сцене протекала в период подъема русской театральной культуры. Классицизм в русском театре вступил в эту пору в завершающую стадию своего развития. Он был в значительной мере окрашен сентиментализмом; в его недрах начинают вызревать преромантические тенденции.

Сложное соотношение направлений в театральном искусстве сказывалось на характере репертуара, манере актерской игры, системе оформления спектакля. Эти тенденции прослеживаются и в исканиях Гонзага, творчество которого трудно ограничить рамками одного стиля. Будучи в основном приверженцем классицизма в своих теоретических взглядах, Гонзага в художественной практике шел значительно дальше.

В некоторых декорациях, захватывающих грандиозностью и размахом, мастер создает театральные эффекты, предвосхищающие романтические спектакли. Таков был колоссальный Олимп в балете Дидло «Амур и Психея», где казалось, что «подножие Олимпа замыкает весь земной шар, поддерживает его и, кружась, поднимается до эмпиреев»[2].

Иногда же декорации Гонзага настолько поражали непосредственной близостью натуре, живой естественностью, что перекликались с реалистическими исканиями молодых современных ему художников. Не случайно работы Гонзага привлекли внимание Венецианова.

Гонзага оформлял ведущий репертуар своего времени. Ему принадлежали декорации к балетам Ле Пика «Танкред», «Медея, и Язон», опере Моцарта «Волшебная флейта», трагедии Озерова «Эдип в Афинах», опере Кавоса-Крылова «Илья Богатырь», уже упоминавшемуся балету Дидло «Амур и Психея» и ко многим другим спектаклям.

Наследие мастера обширно, однако законченных эскизов декораций к определенным постановкам почти не сохранилось. Многочисленные рисунки Гонзага — главным образом, свободные импровизации, в которых он решает различные сценические задачи. О связи их с теми или иными постановками мы можем лишь догадываться; эти листы всегда сохраняют самостоятельное графическое значение[3].

[1] «Московские ведомости», 1800, № 35, стр. 882; № 86, стр. 1861; № 101, стр. 2196.

[2] Ю. Слонимский. Дидло. Вехи творческой биографии. Л. — М., 1958, стр. 56.

[3] Большинство рисунков Гонзага выполнено пером и тушью, иногда с добавлением сепии.

Гонзага разработал законченную и стройную систему оформления спектакля. Ясное и ритмически четкое распределение сценического пространства, пластичные, монументальные и вместе с тем как бы одушевленные образы классической архитектуры, сдержанный колорит, построенный на немногих приглушенных тонах, — все элементы декорации выступают у мастера в том единстве, которое создает высокую гармонию сценического зрелища.

Известный русский актер Сила Сандунов писал о декорациях Гонзага: «...первый раз написанные им декорации принудили публику забыть об играемом на тот раз спектакле, заставя всех восхищаться его кистью и разумом, ибо сколь он силен в оптике и колерах, столько же велик и в композиции»[1].

Гонзага в совершенстве владел приемами архитектурного перспективизма, он обладал редким даром фантазии, позволявшим ему создавать увлекательные зрелища. Владея архитектурой как подлинный архитектор, тонко чувствуя декоративные возможности каждой формы, мастер с блеском решал самые сложные сценические задачи. Повышенная эмоциональность его декораций никогда не нарушала естественности и правдоподобия образов. В театральных декорациях Гонзага все было подчинено созданию такого иллюзорного эффекта, который мог бы соперничать с живой действительностью.

Наметить эволюцию стиля мастера довольно трудно. Он почти не датировал и не подписывал своих работ[2]. Вероятно, приехав в Россию, Гонзага привез с собой много набросков, которые он мог использовать для декораций на русской сцене. Это еще более затрудняет хронологическую систематизацию графики Гонзага.

В листах Гонзага встречаются ансамбли палладианской архитектуры, с фонтанами и памятниками кондотьерам; усыпальницы, озаренные бледным светом, с мраморными саркофагами у подножия мощных пилонов; непринужденно раскинувшиеся декоративные павильоны и палатки фантастических городов; набережные и площади Санкт-Петербурга; классические храмы и портики в окружении деревьев; небольшие скромные интерьеры городских и сельских жилищ; египетские храмы, готические соборы и т. д.

В некоторых рисунках Гонзага еще по-барочному грандиозен[3]. Обилие архитектурных форм, пространственный размах мощных комплексов — все это еще лежит в плане барочной традиции. Однако самые формы становятся ясными, логичными, а архитектурная конструкция — тектонично-оправданной. Многие композиции Гонзага вдохновлены гравюрами Пиранези, в рисунках встречаются пиранезиевские мотивы римских форумов, мавзолеев, храмов, темниц и т. д., но они по-новому истолкованы, порою овеяны романтическим дыханием.

[1] «Из переписки графа Н. П. Шереметева». — «Русский архив», 1896, кн. II, № 6, стр. 204.

[2] Исключение составляют лишь единичные рисунки. Таков, например, подписной акварельный рисунок 1792 года, изображающий пышный интерьер (Гос. Эрмитаж, № 3745).

[3] Например, № 34395 в собр. Гос. Эрмитажа.

При кажущемся однообразии мотивов, Гонзага постоянно варьирует свои решения. В поисках удобных и выгодных планировок он находит все новые точки зрения. Мастер то разворачивает по диагонали сцены галлерею, открывая сквозь арочные пролеты перспективу удаленных построек, то ставит две аркады под углом, выдвигая вперед мощный пилон и обыгрывая пространство, виднеющееся с двух сторон, то располагает здание фронтально, прорывая его пролетами арок.

Свободным штрихом обобщенно намечены мощные пластичные объемы сооружений, изображенных в сильных и смелых ракурсах; сочные глубокие тени усиливают лепку формы, резко контрастируя с залитыми ярким светом поверхностями. Есть в этих композициях пространственный пафос, преувеличенная грандиозность монументальных форм. Однако самый принцип расположения архитектурных построений совсем иной, чем в барокко. Глаз не теряется в бесконечной перспективе удаленных зданий. Немногочисленные скупо переданные объемы сооружений расположены с естественной непринужденностью. Актер, играющий перед такой декорацией, как бы свободно включается в иллюзорное пространство задника.

Образы архитектуры классицизма занимают в рисунках Гонзага большое место. Сюжеты декораций становятся крайне несложными. Мастер часто варьирует мотив храма-ротонды с окружающей его колоннадой. Мы встречаем его в некоторых рисунках из собрания Гос. Эрмитажа[1], в декорациях театра в Архангельском.

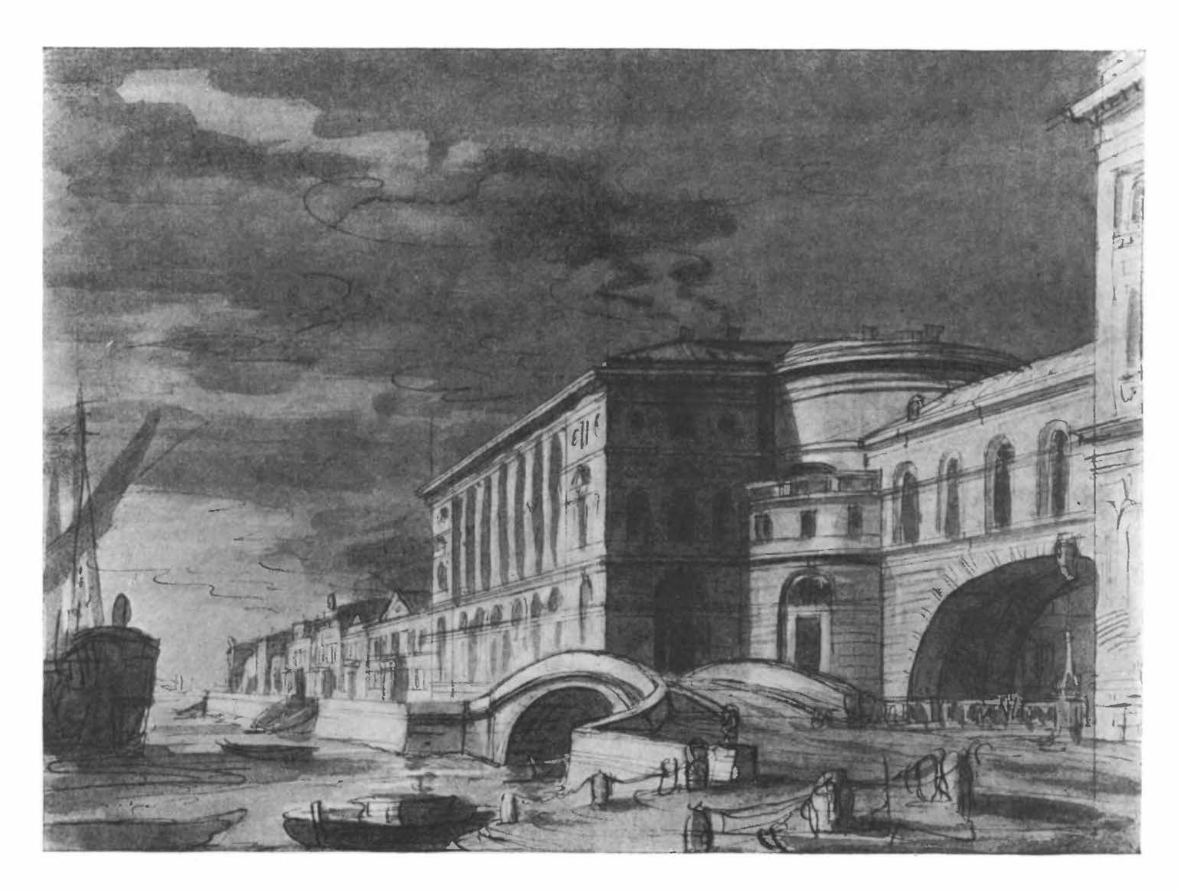
Другой гранью декорационной системы Гонзага была разработка им видописных сюжетов[2]. Именно видописный сюжет давал наибольшие возможности для создания на сцене той атмосферы естественности, которая была ведущим принципом Гонзага. Рисунки декораций, изображающие петербургские виды, достоверны в смысле передачи данного конкретного места. Таков рисунок декорации из Гос. Эрмитажа, представляющий Эрмитажный театр Кваренги со стороны набережной Невы (*стр. 299*).

Беглым штрихом мастер намечает контуры дворцов, протянувшихся вдоль Невы, горбатый мостик Зимней канавки; сочными мазками туши проработаны архитектурные детали. Густые тени, лежащие в пролетах арок, в нишах окон, усиливают пластическую лепку архитектурных форм. Глубоким, насыщенным тоном, несколькими резкими отрывистыми штрихами пера передано хмурое облачное небо.

С большой эмоциональностью воссоздает Гонзага облик Петербурга, его настроение. Трудно поверить, что это рисунок декорации, настолько точен мастер в передаче «портрета местности», настолько естественна и непринужденна

[1] Например, рисунки №№ 34394, 34408.

[2] Видописные мотивы встречаются в рисунках мастера, относящихся еще к итальянскому периоду (Гос. Эрмитаж).



П. Гонзага. Вид на Эрмитажный театр Кваренги. Тушь, перо, кисть.

Гос. Эрмитаж.

композиция рисунка. Однако в том, что данный эскиз сделан им для сцены, нас убеждает лист альбома Гос. Исторического музея[1], где неизвестный мастер, точно повторяя рисунок Гонзага, воспроизводит проект декорации в обрамлении занавеса.

Не менее важным аспектом декорационных исканий Гонзага была разработка им интерьерной декорации. Действие классицистического спектакля часто развивалось в замкнутом пространстве сцены.

У Гонзага довольно много рисунков, изображающих таверны, городские и сельские комнаты. В своих интерьерных эскизах художник ищет простых и экономных пространственных решений. В них особенно ясно чувствуются классицистические принципы композиции, стремление к замкнутому пространству, простоте форм, скупости деталей.

В своих многочисленных рисунках Гонзага разрабатывает основные типы декораций классицистического спектакля. Он продолжает традицию иллюзионистического архитектурного перспективизма, но на иной, чем прежде, основе. Гонзага создает иллюзию реальных архитектурных форм, с их живыми

[1] Отдел архитектурной графики, л. 16 «Пристань».

пластическими объемами и человеческими масштабами. Каждое архитектурное сооружение он трактует как целостный, пластически законченный образ. Если в барочной декорации все элементы ее сливались в единое живописно-иллюзорное зрелище, то у Гонзага каждый элемент декорации, будь то самая незначительная деталь, приобретает смысловую выразительность и поэтическую значимость[1]. Архитектура в декорациях Гонзага делается необычайно экспрессивной и эмоционально насыщенной, благодаря чему живопись становится активным смысловым началом в спектакле.

Эмоциональная выразительность архитектурных образов определила и графическую манеру мастера. Линия у Гонзага — легкая, трепетная и вместе с тем безупречно точная, она свободно охватывает объемы; смело брошенные густые тени контрастируют с залитыми ярким светом поверхностями. Художник свободно пользуется живописным пятном, отказываясь порой от линейного контура, усиливая выразительность отдельных деталей, приглушая и затеняя другие. Во всем господствует та гармония, которая придает образам Гонзага высокую ясность, но без всякой рационалистической сухости, внутреннее равновесие, сочетающееся с ощущением непосредственного дыхания жизни.

Из всего обширного наследия Гонзага особую ценность представляют сохранившиеся по сей день в Архангельском театре подлинные декорации его кисти. Это единственные, дошедшие до нас законченные произведения живописи для сцены, выполненные мастером. Гонзага, по заказу князя Юсупова, создал 12 перемен декораций для его крепостного театра в Архангельском. Из них сохранились лишь четыре перемены («Малахитовый зал», «Темница», «Таверна», «Римская улица») и сильно попорченный и отчасти переписанный занавес[2].

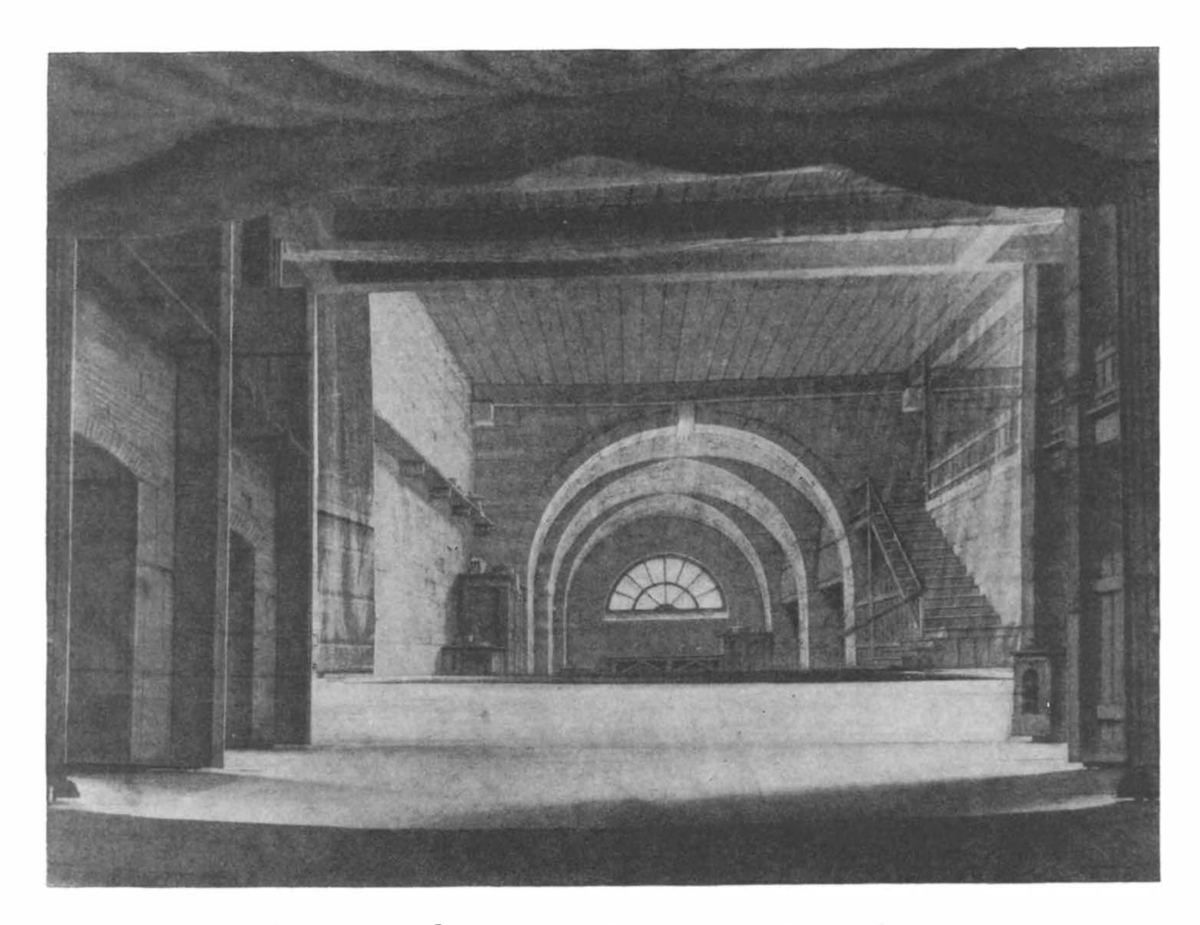
Гонзага, принимавший участие в проектировании самого театра, учитывал при создании декораций сравнительно небольшие размеры сцены и зрительного зала. Он отказался от сложных перспективных построений и создал компактные, легко обозримые декорации с предельно ясным и простым решением пространства.

Сюжеты декораций традиционны: они встречались неоднократно в рисунках мастера, но теперь Гонзага сознательно упрощает самые мотивы. Так, декорация «Темницы» становится очень несложной, вся конструкция состоит из круглой в плане сводчатой камеры, опирающейся на массивный столб[3]. Кирпичный свод озарен слабым светом тюремного фонаря, красноватые отсветы пламени скользят по глухой кладке, густые коричневые тени окутывают столб. Суровое и монументальное пространство темницы статично и замкнуто.

[1] «Иногда одна урна в углу театра приковывала внимание всего амфитеатра... Да, Гонзаго был истинным художником»,— писала «Художественная газета» в 1838 году (№ 1, стр. 43).

[2] В музее-усадьбе «Архангельское» имеются рисунки, по всей вероятности крепостных мастеров, являющиеся зарисовками с декораций Гонзага.

[3] Декорация состоит из задней завесы и спускной прорезной арки.



П. Гонзага. Декорация Архангельского театра «Таверна».

Музей-усадьба «Архангельское».

Более традиционны по своему характеру «Малахитовый зал» и «Римская улица», но и здесь мастер упрощает композиции, доводя их до строгого лаконизма. Совсем простым приемом решает Гонзага пышный, но строгий интерьер «Малахитового зала». Написанные на кулисах колонны, с расставленными между ними статуями, незаметно для глаза сливаются с колоннадой, продолжающейся на заднике, так что создается иллюзия уходящей вдаль величественной галлереи, осененной светлым сводом. Колорит декорации благороден и строг: приглушенный зеленый тон колонн сочетается с охристо-желтым цветом позолоченных капителей и статуй; неяркая гамма дополняется розовыми оттенками кассетированного свода галлереи.

Наиболее интересна композиция «Таверны» (*стр. 301*), в которой Гонзага дает законченный тип бытовой декорации. Декорация, изображает интерьер сельского жилища. На задней завесе нарисована каменная стена, с врезанной в нее сводчатой нишей и небольшим окном, из которого брезжит розоватый свет. У стены расставлена мебель, справа деревянная лестница, ведущая на полати. На кулисах написаны боковые стены. Из глухого сумрачного фона вырисовываются немно-

гочисленные детали: лавка и стол с глиняной утварью, темный массив шкафа, на котором уютно пристроился черный кот, поблескивающий из тьмы глазами[1]. Точно выбирая немногочисленные бытовые детали, передавая их с предельной чувственно-пластической иллюзорностью, Гонзага наполняет строгий, несколько отвлеченный интерьер теплотой человеческого жилья. Короткими и сильными ударами кисти в два-три мазка художник лепит форму предметов; накладывая поверх основного тона сильные блики, он придает изображенным на холсте предметам выпуклую рельефность. Приемом перспективной живописи мастер добивается необычайного зрительного эффекта: живописная декорация воспринимается как объемное сооружение. Своим пространственным решением Гонзага предвосхищает будущий тип павильонной декорации. В декорациях театра в Архангельском система Гонзага доведена до предельной простоты и гармонической выразительности.

С особенным размахом проявился талант Гонзага-декоратора в Павловске, которому мастер отдал много лет вдохновенного труда. В Павловске нашел художник идеальную сферу для своей деятельности, здесь во всей полноте он мог осуществить свои многообразные замыслы. Искусство Гонзага приобретает синтетичность, столь характерную для художественной культуры XVIII столетия. Мастер украшает фресковой живописью стены галлереи дворца, декорирует парковые павильоны, оформляет представления на открытом воздухе и в павловском театре и, наконец, завершает планировку парка, первоначальная разбивка которого принадлежала Ч. Камерону. В пейзажном парке Павловска Гонзага создал поэтичные уголки русской природы. Декоратор не стремился видоизменить пейзаж, он хотел лишь выявить в природе некое гармоничное начало. Как и на театральной сцене, в разбивке парка Гонзага искал постоянной смены впечатлений. Парк раскрывался взору, словно огромная декорация, где перспективы тенистых аллей сменялись широкими светлыми полянами с группами развесистых берез, где среди густых диких чащ затерялись полуразрушенные хижины и фермы. Подбирая и рассаживая деревья, Гонзага обыгрывал выразительность их контуров, различную тональность в окраске листвы. Он так комбинировал породы деревьев и кустарников, что в осеннюю пору они создавали все новые и новые цветовые симфонии.

Акварель Гонзага 1792 года (Гос. Эрмитаж, № 3744) представляет собою, по всей вероятности, проект разбивки парка. Тонко передано разнообразие оттенков осенней природы: сочная зелень листвы одного дерева сочетается с желтовато-бурым тоном кроны другого, под деревьями рдеет багряный кустик ягодника.

Павловский парк, созданный искусством декоратора, был идеалом «естественности» во вкусе сентиментализма. Мечтательная поэзия живой природы подчеркивалась кое-где руинами, декоративными беседками, трельяжами и т. д.

[1] Глаза кота слюдяные, они подсвечивались.

П. Г о н з а г а. Проект декорации «Крепость Бип». Эскиз. Тушь, перо.

Центральный гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Сохранился ряд рисунков Гонзага, в которых он дает эскизы декоративных сооружений (Павловский дворец-музей). Все эти легкие постройки, выполненные в свободных декоративных формах, в насыщенных и гармонических тонах, полны изящной простоты.

Но Гонзага не только в парке радовал глаз своими пейзажными эффектами, он переносил их на театральную сцену. Подобно тому как в Эрмитажном театре перед зрителями вставали Дворцовая набережная со зданием Кваренги, так и в декорациях для Павловского театра их взору открывались те виды, которыми они могли наслаждаться, гуляя по парку.

Таков эскиз декорации (Павловский дворец-музей), изображающий крепость Бип. Рисунок Гонзага довольно точно передает романтическое сооружение Бренны. В другом эскизе (Центральный гос. театральный музей; *стр. 303*) мотив Бип-крепости трактован вольно, ему приданы фантастические черты. Свободный рисунок, энергия пространственных разворотов архитектуры, богатая игра светотени придают эскизу повышенную экспрессивность. Трудно сказать, предназначался ли данный эскиз для театральной сцены, или перед нами один из

проектов декорации под открытым небом, в котором реальный пейзаж Павловского парка сочетался с живописным задником. Известно, что подобные декорации Гонзага делал в Павловске неоднократно. В 1814 году во время празднества по случаю возвращения Александра I из заграничного похода Гонзага на огромном полотнище написал декорацию русской деревни, на фоне которой придворные актеры в национальных костюмах играли интермедии[1].

Гонзага был не только крупнейшим декоратором своего времени, но и теоретиком. В своих трактатах[2] мастер сформулировал принципы своей декорационной системы. В них он выступает как последовательный сторонник просветительской эстетики. Резко критикуя отжившие принципы барокко, превратившиеся в руках эпигонов школы Бибиены в штамп и трафарет, Гонзага требует «освободить искусство от искажавших его пороков и предрассудков и вернуть его к простым принципам подражания»[3]. Свой художественный идеал Гонзага видит в естественности и разумной простоте, настоящий вкус — в свободном от искусственности и надуманности здравом смысле.

Мастер призывает подражать натуре с наибольшей правдивостью. Он признает и предметы обыденные достойными подражания. Но для Гонзага, как для классициста, все же желательно, чтобы живопись занималась предпочтительно красивыми предметами и формами. Он не представляет себе искусства и без поэтического, эмоционального начала. Будучи горячим поборником разума, отстаивая в искустве права «здравого смысла», Гонзага, вместе с тем, очень решительно отвергает рационалистические крайности академического классицизма. «Всякому художнику,— пишет он, — очень выгодно быть хоть немного философом, только бы он не был философом, не будучи поэтом»[4].

Центральная мысль Гонзага заключается в том, что гармония должна господствовать во всяком истинном искусстве. Это заставляет Гонзага сближать изобразительные искусства, в особенности архитектуру, парковое искусство, театральную декорацию — с музыкой, усматривая в них же закономерности гармонических соотношений, которые способны вызвать в человеке все богатство разнообразных эмоций «своим обдуманным распределением пространства и цветов»[5]. «Тона красок повышаются и понижаются, как тона звуков, их соответственно комбинируют, их противопоставляют друг другу, их смешивают..., чтобы образовалась единая тема, в которой ничего нельзя изменить, не испортив целого»[6].

[1] От этих декораций ничего не сохранилось кроме восторженных воспоминаний современников. В 1816 году живописец вновь пишет декорацию на открытом воздухе, изображающую лагерь союзных войск среди швейцарской природы.

[2] «Information à mon chef...» и «La Musique des yeux...». Последний трактат представляет собою комментированный Гонзага перевод английского подлинника, источник которого установить не удалось.

[3] Цитируется по рукописному переводу трактатов Гонзага В. Степанова и Е. Шлоссберг (ЦГАЛИ, ф. 872, оп. 2, д. 3, л. 100 — «Information à mon chef...», p. 27).

[4] Там же, л. 121 (p. 63).

[5] Там же, л. 51 («La Musique des yeux...», p. 38—39).

[6] Там же, л. 46 («La Musique des yeux...», p. 30—31).

Наиболее трудна, по мнению Гонзага, выразительность в архитектуре. Декоратор должен уметь из четырех стен создать веселое, печальное, благородное произведение, придать декорации ту же высокую патетику, которая доступна музыке.

Представление о том, что архитектура есть «музыка для глаз», является для Гонзага исходным пунктом его декорационных идей. По мысли Гонзага, архитектурную декорацию следует наполнить той эмоциональной выразительностью, которая совпадала бы с замыслом спектакля и игрой актеров. «Никто до меня не пытался добиться экспрессии и трогательности в архитектуре, по крайней мере ни один автор никогда не ссылался на мимику внешности зданий, которую я предпочитаю называть физиономией...»[1], — писал Гонзага. «При содействии моего искусства страсти пронизывали все пространство сцены, запечатлеваясь во всех поверхностях кулис и проявляясь в них так же, как и в осанке актеров, в их физиономиях, даже в содержании слов»[2].

Эмоциональной и смысловой выразительности декорации в целом должны быть подчинены и все детали. Их нужно тщательно отбирать. Декоратору не следует соблазняться эффектами сухого и педантичного копирования предметов. «Нет ничего более безвкусного, чем выставка претенциозных точностей, лишенных смысла»[3].

Вся система взглядов Гонзага на искусство театральной декорации приводит его к утверждению синтетичности театрального искусства, в котором декорации, «музыке для глаз», принадлежит равноправное с другими элементами спектакля место. Теоретические взгляды Гонзага явились обобщением его богатейшего практического опыта художника.

В русской театрально-декорационной живописи конца XVIII — начала XIX столетия деятельность Гонзага была определяющей. С его именем связан тот огромный сдвиг, который привел к дальнейшему развитию декорационного искусства, его обогащению новыми жанрами и новыми формами. Грандиозные сценические замыслы Гонзага смогли увидеть свет рампы благодаря сотрудничеству постоянного штата мастеров-декораторов, трудившихся под руководством знаменитого живописца.

Среди этих помощников были не только ремесленники-исполнители, но и художники, работавшие самостоятельно. Таковы декораторы Д. Корсини, Б. Джерлини, Ф. Лукини[4], Л. Дранше, А. Кондратьев, И. Мартынов и другие, принадлежавшие к так называемой школе Гонзага. Собственно школы последний не создал, но мастера, сотрудничавшие с ним, продолжали архитектурно-перспективную традицию, используя в своих сценических решениях приемы Гонзага.

[1] ЦГАЛИ, ф. 872, оп. 2, д. 3, л. 124 («Information à mon chef...», p. 68).
[2] Там же, л. 123 («Information à mon chef...», p. 66).
[3] Там же, л. 81 («La Musique des yeux...», p. 93).
[4] От Франческо Лукини дошел подписной эскиз (Ленинградский гос. театральный музей), близкий по трактовке к Гонзага.

Наиболее крупным мастером русской сцены после Гонзага в начале XIX столетия был Доменико Корсини [1].

В эскизах мастера повторяется тематика декораций Гонзага. Архитектура у Корсини предстает в различных аспектах: то это сложные римские галлереи в динамических ракурсах, то спокойные уравновешенные композиции с классическими портиками и храмами, то египетские капища и т. д. Эскизы Корсини отличаются от свободных рисунков Гонзага тщательностью и законченностью исполнения. Как и Гонзага, Корсини очень точен в композиции, колорит его эскизов отмечен сдержанностью тональных соотношений.

Господство архитектурного перспективизма как ведущего направления в театральной живописи конца XVIII — начала XIX столетий создавало большие возможности для участия архитекторов в оформлении спектаклей [2].

В декорациях конца XVIII века появляются новые мотивы. Пейзажная тема приобретает все большее распространение. Правда, чаще всего пейзаж не имеет самостоятельного характера, а украшается классической архитектурой. В таких декорациях природа вполне конкретна, хотя и несколько идеализирована. В Гос. Эрмитаже имеется эскиз неизвестного мастера, изображающий классический портик в окружении берез и елей.

Получает свое развитие также и интерьерная декорация. В альбоме Исторического музея, где хранятся копии с декораций, созданные неизвестными мастерами в конце XVIII столетия, имеется большое количество сюжетов классических интерьеров, городских и сельских бедных жилищ и т. д. Во всех декорациях такого рода обычно сценическое пространство решается как замкнутое.

В театральном костюме последних десятилетий XVIII — начала XIX века мы наблюдаем постепенный отход от пышной чрезмерно перегруженной одежды актеров барочного театра. Костюмы драматических актеров в ранний период классицизма еще очень условны, трагический актер обычно выступает в традиционном, так называемом «римском костюме».

В начале XIX века театральный костюм становится все более свободным, появляются попытки придать ему бóльшую историческую достоверность. Известно, что над театральным костюмом работал такой знаток археологии и древностей, как А. Н. Оленин. До нас дошло некоторое количество эскизов, выполненных в большинстве случаев неизвестными художниками [3].

[1] Доменико Корсини (1774—1814) — уроженец Болоньи, получил образование в тамошней Академии художеств. В 1802 году прибыл в Петербург. В 1811 году удостоен звания академика. В Русском музее имеется альбом из 20 перспективных видов — проектов театральных декораций, выполненных им в период с 1805 по 1813 год.

[2] Известно, что эскизы театральных декораций создавали Кваренги, Тома де Томон.

[3] Вряд ли есть основание приписывать Гонзага, как это нередко делается, эскизы костюмов к трагедии Озерова «Дмитрий Донской», балету Дидло «Роланд и Моргана», опере «Телемак на острове Калипсо» (Гос. Русский музей) и некоторые другие. Манера, в которой выполнены эти рисунки, решительно отличается от гонзаговской.

Таким образом, в конце XVIII — начале XIX столетия в театральной живописи намечаются новые типы декораций и костюмов, причем некоторые из этих типов получат свое дальнейшее развитие в искусстве романтизма.

История русской декоративной живописи во второй половине XVIII века определяется развитием принципов классицизма.

В монументальных росписях наблюдается тот же процесс, что и в театрально-декорационном искусстве. Декоративная живопись освобождается от сложных и перегруженных композиций барокко. Самый иллюзионизм приобретает иные черты. Теперь в росписях средствами живописи à trompe oeil (т. е. «обманывающей зрение») передается иллюзорность реально существующих форм. В пейзажных росписях наблюдается отход от фантастически-условных мотивов, на смену им приходят изображения конкретных видов. В эпоху классицизма происходит и формирование новой декоративной системы, характеризующейся отказом от иллюзорных изображений и разработкой орнаментальных форм архитектурного декора.

В интерьерах классицизма наблюдается иное соотношение декоративных элементов, чем в залах барокко. Если в последних живопись, скульптура, декор сливались в единое и нерасчлененное художественное целое, то в интерьере классицизма наблюдается бóльшая обособленность, самостоятельность отдельных декоративных элементов. Скульптуру, живопись, все слагаемые ансамбля можно рассматривать по отдельности. Классицизм создает гармоничное соотношение между отдельными видами искусства, которое придает интерьерам стилистическую законченность.

Наиболее устойчивыми оказались традиции барокко в росписях плафонов, даже в 80-е годы сохранявших живописно-декоративный характер [1]. В 80-х годах в области плафонной живописи работают Ф. Д. Данилов [2], Я. Меттенлейтер [3], К. Скотти [4], а в середине 90-х годов — Г. Ф. Дуайен [5]. Плафоны, писавшиеся этими мастерами, заполнены мифологически-аллегорическими фигурами в сложных ракурсах. Композиции близки к композициям плафонов барокко.

[1] Интересно, что еще в 1801 году в одном из залов Михайловского замка была использована в качестве плафона картина Тьеполо «Пир Клеопатры», написанная около 1750 года (ср.: В. Белявская. Росписи русского классицизма. Л.— М., 1940, стр. 18).

[2] Федор Данилович Данилов (1740—1806) —ученик и подмастерье Перезинотти. С 1765 года работал в Зимнем дворце, в 1784 году расписывал помещение Концертного зала в Царском селе. В 1785—1787 годах участвовал в росписях Павловского дворца. В 1794 году получил звание академика перспективной живописи. Сведения о мастерах декоративной живописи здесь и далее см.: В. Белявская. Указ. соч.

[3] Яков Меттенлейтер (1750—1825). Писал плафоны для павильона Венеры в Гатчинском парке. В 1800 году выполнил плафоны галлереи Рафаэля в Михайловском замке. Им исполнены также плафоны картинной галлереи в Павловском дворце.

[4] Карло Скотти (1746 или 1747—1823). На службе с 1786 года. В 1786 году работал в Павловске. В 1801 году уволен в отставку.

[5] Габриель Франсуа Дуайен (1726—1806). В Петербурге с 1791 г. Писал плафон Георгиевского зала Зимнего дворца.

Традиции архитектурного перспективизма наиболее отчетливо выявились в декоративных росписях П. Гонзага. В 1797—1800 годы Гонзага украшает декоративной живописью парковые павильоны Павловска: Пиль-башню, Старое и Новое шале, Елизаветин павильон. В 1798—1799 годах мастер осуществил роспись плафона Проходного кабинета дворца и создал эскиз росписи большого Тронного зала.

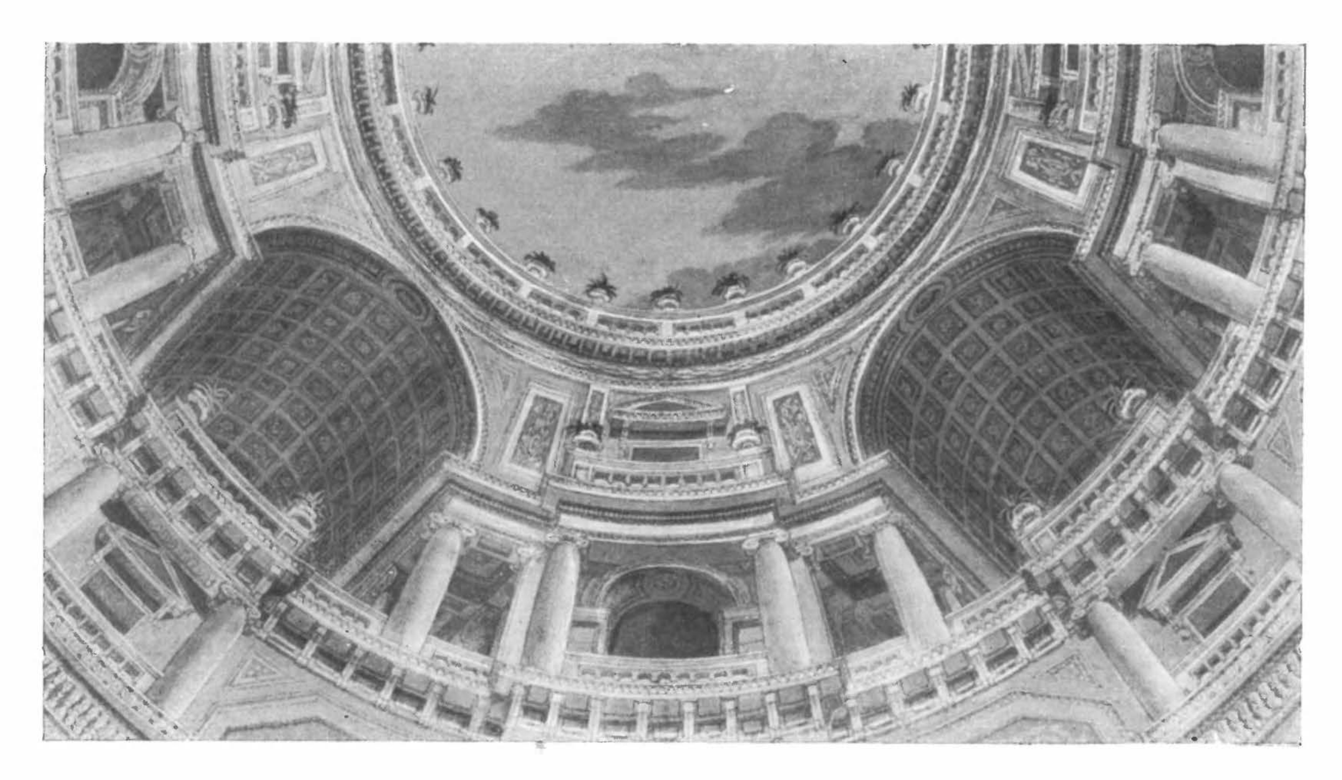
В своих декоративных росписях Гонзага руководствуется теми же общими принципами, что и в театральной декорации. Средствами иллюзорно-перспективной живописи он передает разнообразные, порою весьма сложные архитектурные построения. Он смело пользуется резкими ракурсами и перспективными сокращениями, стремясь создать ощущение пространственной глубины. Иллюзорное пространство росписи как бы раздвигает реальное пространство архитектуры[1]. Иллюзорность в живописи Гонзага — это иллюзорность четких тектоничных форм, выявляющих объем и пластику здания. В ней нет того чувственно-живописного иллюзионизма, который был характерен для декоративного искусства барокко.

Проект росписи потолка Тронного зала в Павловском дворце (эскиз Павловского дворца-музея, акварель; *стр. 309*) Гонзага решает в виде грандиозного двухъярусного сооружения с тяжеловесными формами и обильным декором. Низкий и широкий тронный зал с несколько грузным декором Бренны необходимо было зрительно разгрузить. Движение форм ввысь подчеркивается ритмическим повтором колонн, упругими сильными контурами арок. Баллюстрада с вазами увенчивает архитектурную перспективу, за ней открывается небо с легкими облачками. Создается ощущение большой пространственной свободы. Эскиз Гонзага с четко прорисованными архитектурными формами подцвечен легким серовато-желтым тоном, близким по цвету к реальной архитектуре.

Приемом архитектурного перспективизма, позволяющим как бы поднять реальное пространство зала, решен и плафон Проходного кабинета Павловского дворца (*стр. 311*).

В самом начале 1800-х годов Гонзага выполнил росписи наружной стены галлереи дворца, названной позднее галлереей Гонзага. В 1822—1823 годах, после того как Росси надстроил над галлереей помещение библиотеки, декоратор возобновил свою роспись. На наружной стене галлереи были написаны семь фресок, пять из них расположены на выгнутой стене и две — на торцовых. Фрески галлереи Гонзага — лучшее, что было создано мастером в монументально-декоративной живописи. Зритель, прогуливавшийся по галлерее, созерцал сквозь колонны расстилающийся перед ним пейзаж парка со стороны Славянки. Одновременно на стенах галлереи его взору открывались перспективы анфилад, украшенных скульптурой с уходящими вдаль рядами колонн, с маршами лестниц

[1] У Гонзага встречаются эскизы декоративных росписей и совсем другого типа. В рисунках Гос. Эрмитажа, Павловского дворца-музея мы находим проекты росписей, близкие к новой декоративной системе Кваренги. В 1814 году Гонзага расписал плафон Танцевального зала Розового павильона в Павловске совершенно во вкусе зрелого классицизма начала XIX века.



П. Гонзага. Эскиз росписи потолка Тронного зала в Павловском дворце. Акварель. 1798—1799 годы.

Павловский дворец-музей.

и т. д. Иллюзорность росписей была необычайной. Сохранился рассказ француза Эмиля Дюпре де Сен Мора, повествующий о том, что некая бедная собачка была обманута и разбила себе морду, пытаясь вбежать в несуществующее пространство[1]. Между реальными пилястрами галлереи Гонзага нарисовал полуциркульные арки, за которыми раскрывались уходящие в глубину залы. Во всех росписях разрабатывается сходный архитектурный мотив в различных вариантах. Центральную фреску Гонзага решает в виде строгого зала, пересеченного переходом с баллюстрадой; слева помещает два одинаковых изображения галлерей, перекрытых крестовыми сводами; справа он дает две симметричные композиции залов с двухъярусной колоннадой; фрески двух торцовых стен изображают галлереи с высокими окнами, украшенные мраморными статуями. В этих росписях нет тех сложных архитектурных построений, которые характерны для проектов и росписей плафонов Павловского дворца. Фрески галлереи отличаются простым и четко выявленным композиционным решением, лаконичностью и пластической ясностью форм. Гонзага точно рассчитывает зрительный эффект росписи. Центральную фреску он дает в перспективе, с точкой схода в центре; расположенные по сторонам две пары

[1] А. Эфрос. Живопись Гонзаго в Павловске.— Сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 359.

симметричных изображений имеют боковую перспективу, причем точка схода каждой пары боковых фресок находится в середине между ними. Тем самым росписи приобретают устойчивое положение на выгнутой стене и хорошо смотрятся с разных точек зрения. В боковой перспективе решены и росписи торцовых стен, благодаря чему они увязываются с фресками основной стены [1].

Гонзага был одним из последних представителей архитектурного перспективизма в русской декоративной живописи XVIII века. К архитектурно-перспективным росписям конца столетия примыкала живопись ротонды Таврического дворца, известная по сохранившейся акварели Ф. Д. Данилова (1792, Гос. Эрмитаж), которому принадлежала, вероятно, и сама роспись.

Другая разновидность иллюзионизма в декоративной живописи была представлена пейзажными росписями. Подобно тому как перспективная роспись создавала как бы дополнительное архитектурное пространство, пейзажная роспись давала иллюзорный вид природы, сходный с тем, который можно было увидеть в действительности.

Пейзажную тему разрабатывает в декоративной живописи конца XVIII — самого начала XIX века Семен Щедрин. На рубеже двух столетий его влияние на развитие пейзажных сюжетов в монументальной живописи было очень значительно, в частности — в провинции [2]. Семену Щедрину принадлежит одна из лучших иллюзорных пейзажных росписей конца XVIII столетия в загородной усадьбе «Жерновка» [3]. Пейзажный вид уничтожает здесь плоскость стены, и роспись производит впечатление открывающегося сквозь лоджию реального пейзажа.

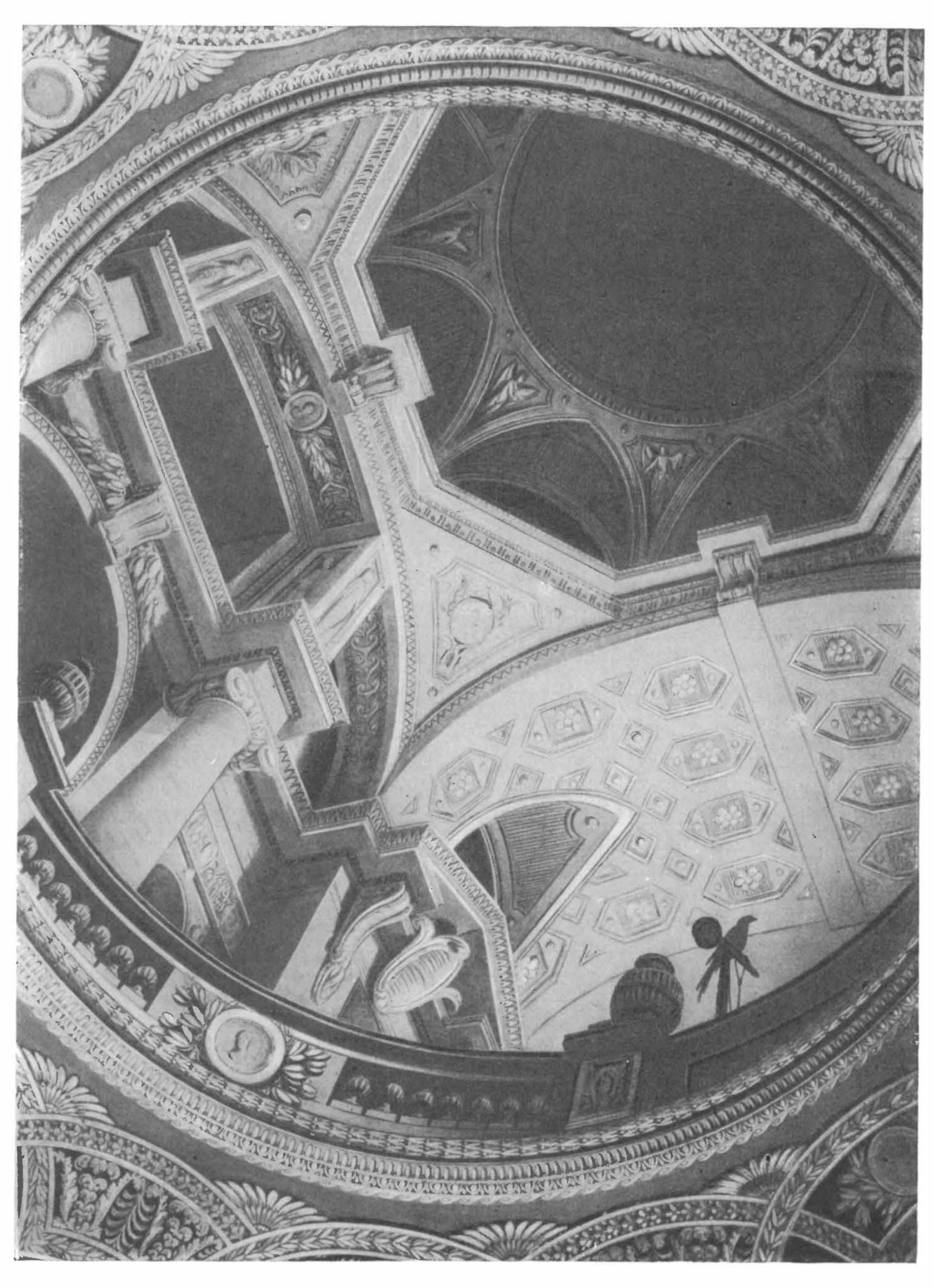
В конце XVIII века в пейзажной росписи получает распространение и другой тип картинно-видового пейзажа, заключенного в раму и потому воспринимающегося более самостоятельно, ближе к станковой живописи. Такой характер носят декоративные панно Щедрина в Михайловском замке. Близкие к этому типу пейзажные панно Щедрин дает и в росписях имения Стольное (1801—1803, Черниговская обл.), изображающие виды Гатчины. Эти росписи производят впечатление декоративных вставок, не нарушающих плоскости стены [4].

[1] Подлинное представление о живописной манере Гонзага в росписях галлереи получить трудно, ибо фрески почти полностью уничтожены немецко-фашистскими захватчиками во время Великой Отечественной войны. При жизни Гонзага фрески реставрировались. Вероятно, в реставрационных работах второго десятилетия XIX века принимал участие сын Гонзага — Паооло. Серьезная реставрация была проведена в советское время. Сохранившиеся части фресок дают некоторое представление о колорите мастера: красочная гамма составлена из немногочисленных тонов, преобладают терракотовые, кирпично-красноватые, зеленовато-серые, серо-голубые.

[2] Таковы росписи в доме Щепочкина в имении «Полотняный завод», выполненные, вероятно, кем-то из учеников Щедрина, не ранее 1-го десятилетия XIX века; пейзажная декорация одного из залов дворца в Люблине, в доме Золотарева в Калуге и др. (см.: А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, стр. 20—206).

[3] Об этой росписи более подробно см. в разделе: «Русская пейзажная живопись конца XVIII и начала XIX века», стр. 204.

[4] Росписи в виде картин-панно, заключенных в рамы, Щедрин создал и в упоминавшейся выше усадьбе «Жерновка». В этой же усадьбе имеется редкий для конца XVIII столетия образец фигурной росписи, выполненной, возможно, К. Скотти (см.: В. Белявская. Указ. соч., стр. 29—30).



П. Гонзага. Плафон Проходного кабинета в Павловском дворце. 1798—1799 годы.

Изобразительные (пейзажные или фигурные) вставки, включенные в плоскостный орнамент, особенно широко применяются в конце XVIII века в новой системе декоративной живописи, которая формируется в это время наряду с рассмотренными выше типами росписей.

Иллюзорно-пространственная система декорации вытесняется все более решительно. Классицизм, с его четкой организацией пространства, тектоническими членениями, господством ордера, требует иных принципов декорировки. Ведущие архитекторы классицизма конца XVIII столетия — Казаков, Кваренги, Камерон, Старов — разрабатывают новую систему оформления интерьера. Росписи приобретают устойчивость, тектоничность расположения, подчеркивая и выявляя плоскость стены или перекрытия. Широко применяются разнообразные орнаментальные мотивы; в них преобладают розетки, пояса меандра, пальметты, фризы из сухариков и т. д. Росписи располагаются в четком соответствии с общей композицией и конструкцией помещения и, в большинстве случаев, имитируют архитектурно-пластический декор.

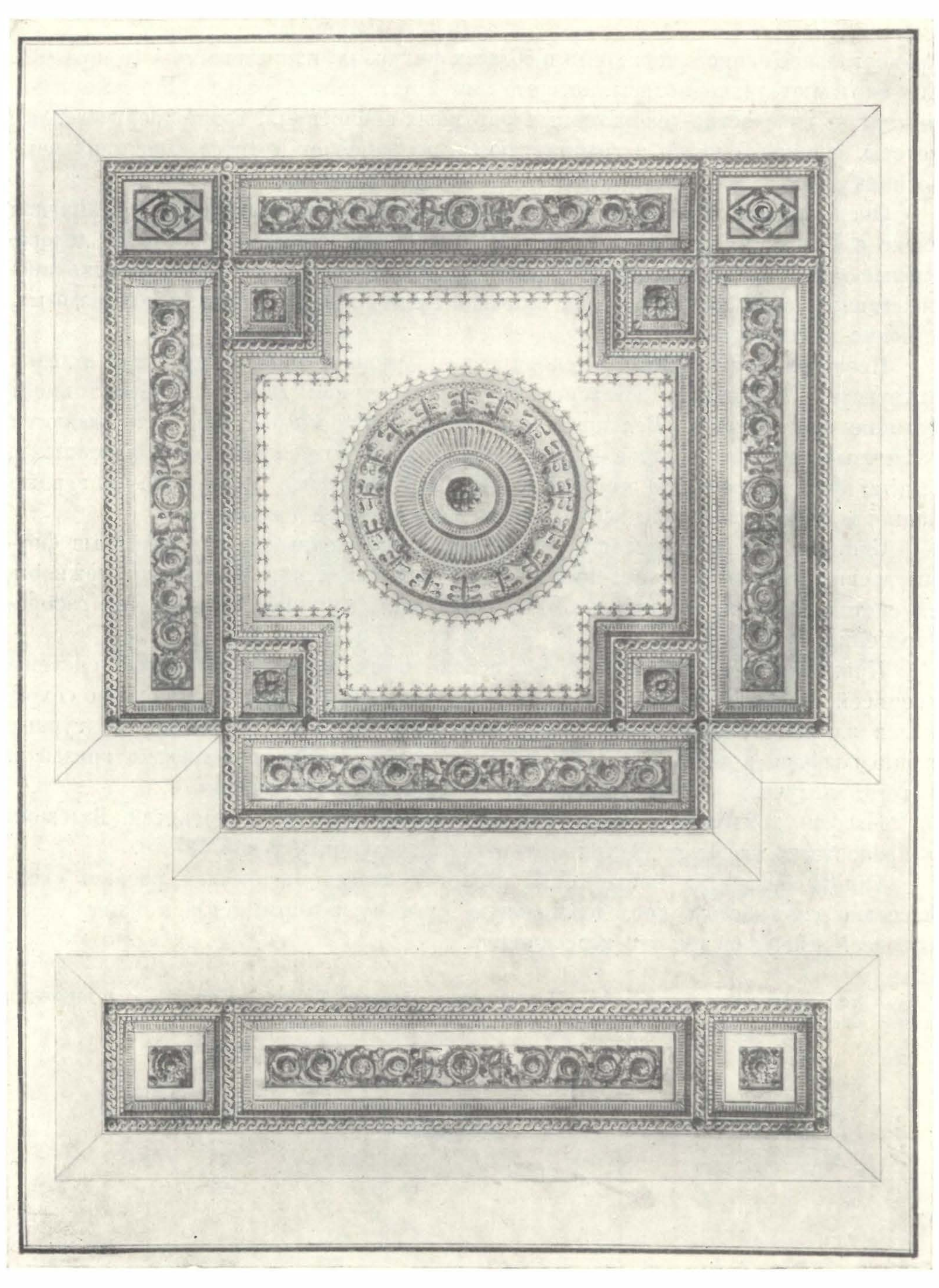
Наиболее последовательно эту новую систему осуществляет в своих сооружениях Д. Кваренги. Сохранились проекты убранства интерьеров, принадлежащие мастеру (Гос. Эрмитаж, Музей Академии художеств СССР, Павловский дворец-музей).

Впервые Кваренги применяет новые приемы в Английском дворце в Петергофе и во дворце Завадовского в Ляличах. Росписи Английского дворца осуществил под его руководством Антонио делла Джакомо [1]. В росписях Английского дворца Кваренги целиком подчиняет декор архитектурной логике интерьеров. Он членит плоскости потолка и стен на отдельные панно. Большие панно стен, окрашенные в светлые, легкие тона, по большей части остаются гладкими, их окаймляют филенки или полосы с полихромным орнаментом. Нижняя часть стены украшается панелью, наверху помещается лепной фриз. Часто лепнина заменяется гризайлью.

Композицию плафона Кваренги строит на ритмическом чередовании орнамента. Таков, например, проект плафона большой спальной комнаты (*стр. 313*). Центр плафона отмечен рельефно написанной розеткой, окруженной кругами орнамента. Вокруг розетки оставлено свободное пространство. Декор нарастает к краям плафона. Вытянутые прямоугольные панно, обрамляющие плафон, заполнены орнаментом из розеток, веночков, зубчиков очень изящного рисунка. В росписях плафона и декоративном убранстве стен повторяются сходные мотивы, что придает всему интерьеру Кваренги гармоническое единство. В других эскизах Кваренги варьирует разработанную им систему.

Плафон Георгиевского зала Зимнего дворца (1780, Музей Академии художеств СССР) Кваренги членит на три части. В центре плафона мастер помещает

[1] Антонио делла Джакомо — венецианец; в России с 1787 г. Кроме Английского дворца, работал в Зимнем дворце, в 1796 г.— в Александровском и Екатерининском дворцах Царского села.



Дж. Кваренги. Проект росписи плафона большой спальной комнаты в Английском дворце. Тушь, перо.

Гос. Эрмитаж.

прямоугольное панно с парящими в облаках фигурами, написанными à trompe oeil. Его окружают узкие полосы, которые имитируют лепной рельеф. Боковые панно состоят из плоскостно-декоративных фигурных композиций. Тонко прорисованные полосы орнамента четко отграничивают одно панно от другого, благодаря чему роспись приобретает устойчивый, тектоничный характер.

Очень красив и изящен эскиз плафона Концертного зала в Екатерининском парке в Царском селе (Гос. Эрмитаж). В росписи сочетаются большие декоративные розетки, чередующиеся с фигурными вставками и полосами тонко прорисованных арабесок. Проект дан в легкой гамме бледно-голубых, нежно-розовых, лимонно-желтых тонов.

Несколько иную систему декорировки применяет в своих проектах отделки интерьера Ч. Камерон. Живопись в архитектурном декоре Камерона имеет подчиненное значение. Ведущими орнаментальными мотивами у него являются различные вариации гротеска — прихотливого орнамента, составленного из завитков, аканта, фигурок птиц и животных. Иногда отдельные небольшие фигурные панно включаются в виде вставок-медальонов в такой орнамент.

Система Камерона, имевшая своей целью воспроизвести декоративные формы древнеримской архитектуры, не привилась в России. В противоположность ей система Кваренги на рубеже XVIII—XIX веков получила повсеместное распространение.

Примером использования этой новой чисто классицистической системы росписей в Москве являются плафоны Останкинского дворца. Превосходно сохранился плафон Голубого зала, выполненный Феррари[1] (1796—1797). Фигурные панно плафона в сочных и насыщенных тонах оттеняются вставками гризайли, которая получает теперь в росписях большое распространение.

Плафон зрительного зала Останкинского театра был расписан Валезини и крепостным мастером Мухиным в легких воздушных тонах (1795).

Таким образом, в конце XVIII столетия классицистическая роспись окончательно сложилась в последовательную систему, которая легла в основу декоративной живописи зрелого классицизма.

[1] Этот плафон ранее приписывался П. Сержанцеву. Джакопо Феррари (1747—1807) — архитектор и мастер декоративных росписей. Приехал в Россию в середине 90-х годов.

ГЛАВА ВТОРАЯ

РИСУНОК И ГРАВЮРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

РИСУНОК И ГРАВЮРА

М. З. Холодовская

Во второй половине XVIII века, когда русское искусство росло и развивалось, руководимое только что организованной Академией художеств, рисунок занимал особенно ответственное место. Он уже рассматривался как основа всех видов изобразительного искусства, несмотря на то, что школа русского рисунка в эти годы еще лишь формировалась. Но именно в рисунке, в силу ряда его особенностей, реалистические тенденции, характерные для лучших художественных произведений того времени, проявлялись с наибольшей отчетливостью. Рисунки очень интересны и тем, что в них отражены непосредственные, живые впечатления художника от действительности, его первые мысли о том или ином явлении, еще не поколебленные волей заказчика, не искаженные условностями эстетических канонов эпохи.

Рисовальщиков в собственном смысле этого слова во второй половине XVIII столетия еще не было и приходится говорить о рисунках живописцев, скульпторов, архитекторов или граверов. Однако в большинстве своем их рисунки имеют самостоятельное художественное значение, хотя они создавались обычно в связи с замыслом картины, скульптуры или архитектурного проекта. Таковы многие рисунки Лосенко, Козловского, Баженова и других крупнейших мастеров.

Типы рисунка очень многообразны и варьируются в зависимости от своего назначения, от материала, техники, не говоря уже о более существенных различиях, порождаемых направлением и индивидуальными особенностями таланта данного автора. Противоречия эпохи, в рисунке отразившиеся менее остро, чем в других видах искусства, все же часто дают себя знать не только в творчестве различных художников, но и в работах одного и того же мастера.

Относительно однородную группу рисунки этого периода представляют лишь в области учебно-академической. Различные направления педагогической практики Канцелярии от строений, художественного департамента Академии наук,

московской архитектурной школы Ухтомского и ряда других учреждений, в которых профессиональное обучение начиналось с занятий по рисунку, наконец, в рисовальных классах Академии художеств постепенно вылились в стройную педагогическую систему. К концу века эта система была уже более или менее точно сформулирована в теоретических работах А. М. Иванова, П. П. Чекалевского и И. Ф. Урванова.[1]

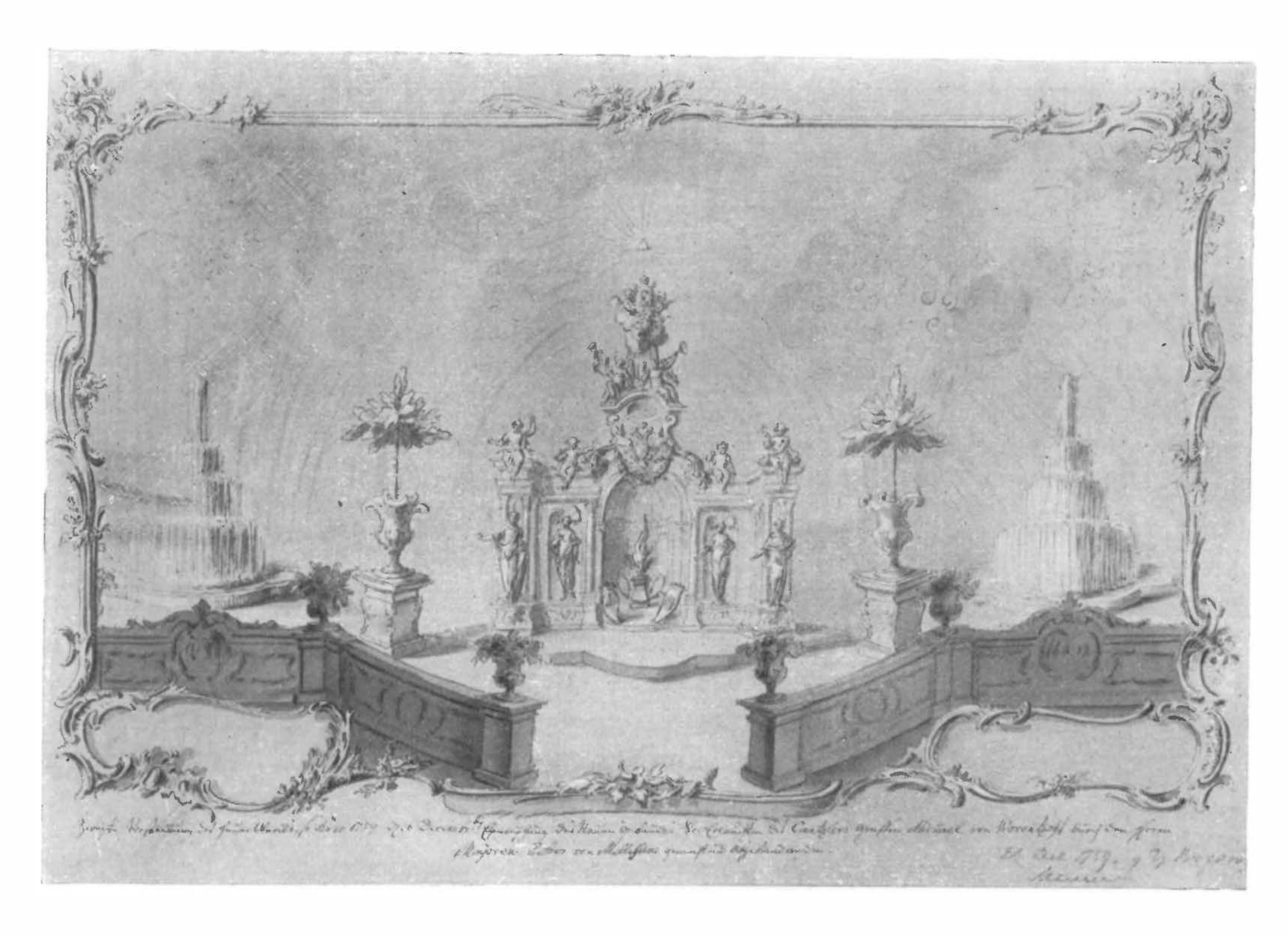
Другая разновидность графического искусства — искусство гравюры — к моменту создания Академии художеств, т. е. к 1757 году, несмотря на частую смену учителей-иностранцев, уже владела прочными традициями национальной школы. Предшественниками граверов середины века были мастера петровской гравюры, опиравшиеся, в свою очередь, на искусство книжной гравюры XVI и XVII веков и на долголетний опыт в гравировании и травлении по металлу мастеров Оружейной палаты. Середина века — эпоха крепнущего национального самосознания, давшая России ряд отечественных талантов в различных областях искусства и науки, была знаменательной и для русской графики. На судьбе граверов «грыдыровального департамента» Академии наук[2] особенно благотворно сказалось выдвижение на руководящую роль в 1745 году русского гравера Ивана Алексеевича Соколова, ведавшего также и работами рисовальной палаты, где «рисовальные» и «грыдыровальные» ученики обучались вместе. Блестящее мастерство гравера и рисовальщика Соколов соединял с превосходными качествами педагога. И то и другое сыграло очень большую роль в сложении русской школы гравирования. Работы учеников и подмастерьев Соколова несомненно значительно уступают виртуозным гравюрам самого мастера, однако круг тем в этих работах, часто выполненных «под смотрением Соколова», становится все более широким, а исполнение их достаточно зрелым. Многие из этих работ создавались по рисункам М. И. Махаева. О значении последнего, так же, как и о творческой деятельности Соколова, говорится в пятом томе настоящего издания[3], но изложить историю развития русской графики второй половины века без характеристики этих крупнейших фигур, стоящих на рубеже двух периодов, невозможно.

И. А. Соколов в своих парадных портретах не ограничивался уже чисто внешними атрибутами и стремился, хотя еще и очень поверхностно, передать индивидуальные особенности портретируемого. Махаев, также соединяя в своих пейзажах познавательно-топографические задачи с задачами репрезентативного «портрета местности», вносит в них элементы жанра, характеризующие эпоху и данное место. Знаменательным становится и проявление личного отношения художника к изображаемому как в портрете, так и в пейзаже.

[1] Постановке преподавания рисунка в Академии художеств отведено большое место в издании: «Русская академическая художественная школа в XVIII веке» (М.— Л., 1934), в кн.: Н. Молева и Э. Белютин. Педагогическая система Академии художеств XVIII века (М., 1956); а также в кн.: О. Михайлова. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века (М., 1951).

[2] Серьезное исследование о работе «Гравировальной палаты» Академии наук принадлежит научной сотруднице Гос. Русского музея М. А. Алексеевой (работа не опубликована).

[3] См. стр. 414—422.



Неизвестный художник. Фейерверк. Акварель, тушь, перо, кисть. 1759 год.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Среди работ учеников Соколова много гравированных портретов. Особенной реалистической выразительностью и благородной простотой отмечен гравированный в 1761 году Е. Г. Виноградовым (1725—1768) и А. А. Грековым (1726 — после 1766 г.) с оригинала Антропова портрет грузинского царя Теймураза Николаевича. Значительное внимание уделялось обрамлению гравюр; в этой области гравер не был связан передаваемым оригиналом и свободно проявлял свой художественный вкус и творческую фантазию. В обрамлениях отчетливо проступали особенности стиля, характерного для искусства середины XVIII века.

Смерть Соколова в 1757 году совпала с организацией Академии художеств, открывшей новые страницы в истории русской графики. Однако и в условиях Академии гравюра продолжала развиваться в традициях, намеченных петровскими граверами и блестяще преломленных в творчестве Соколова. Между граверами Академии художеств и «грыдыровальным департаментом» Академии наук была постоянная связь, так как они нередко имели общих преподавателей и зачастую привлекались одновременно к выполнению срочных работ. В основном же после учреждения Академии художеств за Академией наук остались лишь научные

издания, чертежи, планы, карты и, частично, «фейерверки». Последние, тесно связанные с архитектурой и театрально-декорационным искусством, занимают значительное место в русской графике этого периода (*стр. 319.*).

Техника гравюры, достигшая блестящих результатов в период расцвета гравировального департамента, с начала 60-х годов там постепенно падает, и работа над художественной гравюрой сосредоточивается в гравюрном классе Академии художеств, куда еще ранее переводятся и некоторые из учеников Академии наук. Но в новой Академии, несмотря на наличие желающих обучаться гравюре, класс этот организуется не сразу. Приглашенному в Россию в 1757 году по контракту на пять лет первоклассному граверу Георгу Фридриху Шмидту (1712—1775), немцу по происхождению, получившему образование в Париже, вверяют обучение граверов обеих академий. В помощь ему выписывается из Вены довольно посредственный гравер И. Х. Тейхер. Заваленный светскими заказами, Шмидт не загружал себя организационной работой и предпочитал систему индивидуального обучения, впрочем, преобладавшую первое время и в других академических классах. Хотя Шмидт пробыл в России недолго, некоторые из прикрепленных к нему для обучения молодых граверов все же сумели быстро усвоить приемы его блестящей техники и талантливо сочетали их с коренными традициями русской гравюры и общим направлением отечественного искусства. Сохранившаяся в Отделе рукописей Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина переписка Шмидта с Я. Штелином до известной степени опровергает широко распространенное мнение о несерьезном отношении художника к своим обязанностям. Письма Шмидта свидетельствуют о том, что много лет спустя после своего возвращения на родину он живо интересовался и делами Академии, и судьбой своих бывших учеников. Особенно огорчила Шмидта ранняя смерть его любимого ученика Чемесова, который, по выражению учителя, был подлинным гением в гравюре[1].

Евграф Петрович Чемесов, несмотря на свою короткую жизнь, оставил наиболее яркий след в искусстве русской гравюры XVIII века. Он родился в 1737 году и умер в 1765, не дожив до 28 лет. В Академию Чемесов пришел в 1759 году, вслед за первой группой учащихся, выписанных в 1758 году из числа студентов Московского университета и прошедших первоначальную подготовку по рисунку у гравера И. Штенглина. Несомненно, что и Чемесов имел некоторые профессиональные навыки, так как был затребован из армии Шуваловым именно благодаря репутации превосходного рисовальщика пером. В Академии Чемесов продвигался стремительно. Уже в 1760 году, т. е. через год после поступления, он значился адъюнктом и помощником Шмидта по классу гравирования, а еще через два года, в двадцать пять лет, за портрет императрицы Елизаветы с оригинала Ротари ему было присвоено звание академика.

[1] Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. Я. Штелина. д. 755. Письма Г. Ф. Шмидта к Штелину.

В том же году, после отъезда Шмидта, Чемесову поручается руководство гравировальным классом.

Небогатый дворянин, покровительствуемый гуманным и широко образованным И. И. Шуваловым, руководимый Шмидтом (мастером, пользовавшимся европейской известностью), близкий друг наиболее выдающихся людей своей эпохи (в том числе актера Федора Волкова), Чемесов представляет собою тип нового человека. Он горд и независим. В его живописном автопортрете[1], хранящемся в Гос. Русском музее, и в профильном портрете, гравированном самим художником по рисунку его друга и учителя француза Жана де Велли (*стр. 322*), нас поражает исключительно тонкое, нервное, умное и гордое лицо, такое необычное среди портретов чванливых вельмож елизаветинского и екатерининского времени. Становится понятной неизбежность трагического конфликта Чемесова с чиновничьей верхушкой академического руководства и его преждевременная гибель. В 1762 году восемнадцатилетний Г. Р. Державин, направленный к Чемесову Шуваловым, был очарован ласковым приемом мастера, который «как известно всем, был первый того времени славнейший гравирный империи художник»; позднее, в 1777 году, Державин посвятил Чемесову специальное четверостишие.

Известный нам преимущественно как блестящий и своеобразный гравер, у современников Чемесов пользовался славой мастера перового рисунка. Это искусство Чемесова автор, скрывший имя под инициалами А. Н. (очевидно, поэт А. А. Нартов), противопоставлял в своих стихах гравировальному мастерству его учителя, Шмидта:

Г. Чемезову, искусному рисовальщику пером

Когда на Шмитову[2] работу я взираю,
Великим в том его искусстве поставляю;
Но как я зрю пера досужество при том,
Чего ты, Чемезов, достиг своим трудом,
То более еще тебя я почитаю
И с грабштихом пера искусство не сравняю[3].

К сожалению, перовые рисунки Чемесова пока обнаружить не удается, так что судить о мастерстве их исполнения можно лишь на основании свидетельства современников и по исключительной тонкости и точности штриха в его гравюрах.

Гравировальная манера Чемесова отличается большой мягкостью, сдержанностью, подчас легкой завуалированностью штриха. Художник не щеголяет бьющими в глаза эффектами резца, скромно и сдержанно показывая бесконечное разнообразие своего мастерства. Различные по силе прямые и спокойные штрихи фона хорошо выделяют простой и естественный образ в портрете И. И. Шувалова

[1] О нем см. также в главе «Живопись», стр. 38.
[2] Славный гридоровальщик (примечание журнала.— *М. X).*
[3] «Полезное увеселение на месяц февраль 1761 года», т. III, № 5, разд. IX, стр. 46.

Е. Чемесов. Автопортрет (по рисунку Ж. де Велли). Гравюра (офорт, сухая игла и резец). 1764—1765 годы.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

(с оригинала П. А. Ротари; *стр. 323*), созданном Чемесовым еще в бытность учеником Академии. Легким взлетом идут линии, обрисовывающие глаза и веки, упруго круглятся короткие штрихи, передающие выпуклость полных губ. Ряд мелких точек и дополнительных штрихов, брошенных между основными линиями, способствует скульптурной лепке формы. Все внимание сосредоточено на лице, хотя легкий узор кружевного жабо или изменчиво струящиеся штрихи муаровой ленты разработаны с неменьшей тщательностью. Среди лучших работ мастера можно назвать два портрета императрицы Елизаветы — с оригиналов Л. Токке и Ротари. В обоих основное внимание уделено лицу модели, но поражает мастерство художника и в передаче различных материалов, умение найти в каждом случае наиболее нужную и точную форму: глубок и четок штрих парчи корсажа, тогда как дымчатая мягкость кружев достигнута переплетением легких, разнообразных штрихов различной силы, металл звезды сверкает в колких изломах линий и т. д. Второй из упомянутых портретов отмечен особенной легкостью, изяществом и изысканной простотой приемов. Нет ни ослепительного блеска, ни глубоких бархатистых теней, столь красиво выглядевших в первом портрете; гравюра построена на сдержанной гамме различных градаций серебристо-серого цвета, в пределах которого художник достигает большого разнообразия оттенков. Он словно любуется мягкостью своего штриха в замысловатом узоре кружевной мантилии императрицы и переносит этот штрих в витиеватую штриховку фона гравюры, для передачи которого находит новые интересные приемы. Своеобразной и тонкой красотой отличаются профильные портреты, обычно заключенные в изящную круглую рамку, висящую на фоне стены или гобелена. Такова лучшая работа Чемесова — уже упоминавшийся портрет самого художника с оригинала де Велли, в котором скромное обрамление хорошо выделяет изысканную прелесть рисунка, глубокую, интеллектуальную содержательность образа. Именно глубина и сдержанность образов отличают работы Чемесова и его ближайших учеников и товарищей от работ их учителей-иностранцев и, прежде всего, Шмидта, в творчестве которого черты реализма носили чисто внешний характер.

Годы, когда граверным классом Академии руководил Е. П. Чемесов, были, в сущности, периодом подлинного формирования этого класса и наиболее блестящей порой его деятельности. Ученики-граверы обычно проходили общую художественную подготовку наравне с учениками других специальностей, занимаясь в гипсовом и натурном классах. Намеченная еще Соколовым последовательная система обучения гравера получила при Чемесове широкое развитие. Ученик, овладевший первоначальными профессиональными навыками, приступал к копированию резцом гравюр на исторические и библейские темы в определенной последовательности (в зависимости от сложности композиционного решения), затем переходил к копированию гравированных портретов. Следующей ступенью обучения было копирование живописных оригиналов в той же последовательности, что и гравюр. Лишь пройдя все эти стадии обучения, гравер мог приступить к работе по собственным рисункам.

Е. Чемесов. Портрет И. И. Шувалова (с оригинала П. Ротари). Гравюра резцом и сухой иглой. 1760 год.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В книжной лавке Академии художеств, так же, как и в Академии наук, торговали эстампами, от продажи которых ученики получали определенный процент. О новых эстампах сообщалось в «Петербургских ведомостях». Публичные экзамены носили характер художественных выставок. Однако на академических конкурсах граверы выступали не с гравюрами, а с рисунками, ввиду того, что подготовка гравюры требовала значительного срока.

Как и И. А. Соколов, Чемесов являлся образцом художника-педагога, жившего одной жизнью со своими учениками, вникавшего в малейшие их нужды. Он сам следил за печатанием гравюр, добывал краски, бумагу, инструменты, проверял счета на питание учеников и старался улучшить их быт. В делах Академии художеств сохранились краткие характеристики, которые Чемесов давал своим ученикам, определяя степень их подготовленности[1].

Среди учеников Чемесова следует назвать Н. Я. Колпакова (1740 — 1771), прошедшего предварительную выучку в гравировальном департаменте Акаде-

[1] Н. Молева и Э. Белютин. Указ. соч., стр. 98, 294 и 386.

А. Колпашников. Портрет А. М. Голицына. Гравюра резцом. 1774 год.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

мии наук, а затем переведенного в Академию художеств для педагогической работы (которую он начал, однако, лишь через семь лет по прохождении полного академического курса). Учеником Чемесова был и Д. Ф. Герасимов (1739—1784), первоначально вместе с Чемесовым обучавшийся у Шмидта и предназначенный для педагогической работы в воспитательном училище. Из класса Чемесова вышли С. И. Шугов, И. Ф. Пурышев, Г. Ф. Сребреницкий, С. А. Панин и др. Многие из них участвовали в ряде изданий того времени: гравировали титульные листы, заставки и виньетки для положения о воспитательном училище Академии художеств, листы «печальной церемонии» погребения Елизаветы Петровны, гравюры в связи с коронацией Екатерины в Москве. В своих портретных работах эта группа художников дает немало ярких индивидуально охарактеризованных образов, в которых точно переданы, а подчас и оттенены наиболее выразительные черты живописного оригинала. Вельможная важность фельдмаршала П. С. Салтыкова воплощена в работе Д. Герасимова (с оригинала Ротари). Чуть ироническая улыбка Артамона Матвеева запечатлена в портрете, гравированном Н. Колпаковым (с оригинала Риго, 1766). Простой реалистический портрет матери Петра I, Наталии Кирилловны Нарышкиной, был создан тем же Колпаковым в 1766 году. В портрете А. М. Голицына (с оригинала Ротари) гравер А. Я. Колпашников (1744—1814), обучавшийся при Академии наук, сумел средствами гравюры не только подчеркнуть эпикурейские черты любителя жизни, но даже передать его слегка покрасневший нос (гравюра 1774 г., *стр. 324*)[1].

[1] Утверждение С. П. Яремича («Русская академическая художественная школа в XVIII веке», стр. 177 и 205), а вслед за ним и Е. А. Некрасовой («Материалы по теории и истории искусства». М., 1956, стр. 120—121), что автором этой гравюры был Г. И. Скородумов, не кажется нам достаточно убедительным. Надпись Я. Штелина на экземпляре портрета из собр. Ровинского, устанавливающая авторство Колпашникова, заслуживает полного доверия, так как Колпашников находился среди граверов Академии наук, руководимых Штелиным. В списке досок Академии художеств, на который ссылаются Яремич и Некрасова, мог значиться какой-либо другой портрет Голицына, до нас не дошедший. Трудно представить, что в 1771 году (к которому Некрасова относит гравюру) шестнадцатилетний Скородумов мог выполнить столь зрелую работу.

После разрыва Чемесова с Академией, являющегося одной из наиболее трагических страниц в истории русского искусства, и последовавшей вскоре смерти художника[1] деятельность академических граверов несколько ослабевает. Получившие хорошую школу художники продолжают работать, но сколько-нибудь выдающиеся индивидуальности появляются лишь значительно позднее.

Успехи гравюры во второй половине XVIII века были тесно связаны с тем важным значением, какое придавали изучению рисунка во вновь организованной Академии художеств. Наибольшие заслуги в этой области принадлежат Антону Павловичу Лосенко, справедливо считающемуся основоположником русской школы объемного реалистического рисунка, творцом педагогической системы, принесшей блестящие плоды.

Приняв рисунок за основу своей художественной и педагогической деятельности, Лосенко и в период своего ученичества в Академии, и после него усердно занимался рисованием, настойчиво совершенствуя свое мастерство. Об этом свидетельствуют как документы, так и его рисунки, дошедшие до нас в большом количестве. Во время своего пенсионерства в Париже, Лосенко изучает анатомию и копирует в Кабинете эстампов лучшие произведения мирового искусства. За свои рисунки на мифологические темы он неоднократно получает от парижской Академии премии. В том же направлении он продолжает работать и в Италии, рисуя с картин и памятников античного искусства, а также с натуры. Такое отношение к рисунку Лосенко стремился привить и ученикам во время своей кратковременной педагогической деятельности по возвращении на родину. Его ученики проходят суровую школу, копируя эстампы, рисунки и специальные образцы для рисования, изготовленные для них учителем. На этих прекрасных образцах, созданных Лосенко, воспиталось не одно поколение художников.

Большое число сохранившихся до нашего времени академических рисунков XVIII века и ряд положений, сформулированных в трудах теоретиков искусства в конце столетия, позволяет судить о том, в чем именно заключалась эта школа и какие требования предъявлялись как к рисункам с гравюр и «образцов», так и к рисункам с натуры.

Художнику предлагалось пристально изучать натуру, познавать ее основные свойства, среди которых главное внимание уделялось объемности, а линия рассматривалась как граница объемной формы. Почувствовать и передать форму предмета, его объем, положение в пространстве ученик обязан был не только в работе с натуры, но и при копировании произведений искусства: гравюр,

[1] Затравленный интригами и оскорбительным отношением к нему академических чиновников и Бецкого, Чемесов был вынужден 7 января 1765 года подать прошение об отставке. Он умер 30 августа того же года от горловой чахотки.

рисунков, картин и скульптуры. В этом ему должна была помочь наука: изучение геометрии, анатомии и перспективы, которым в академических программах отводилось серьезное место.

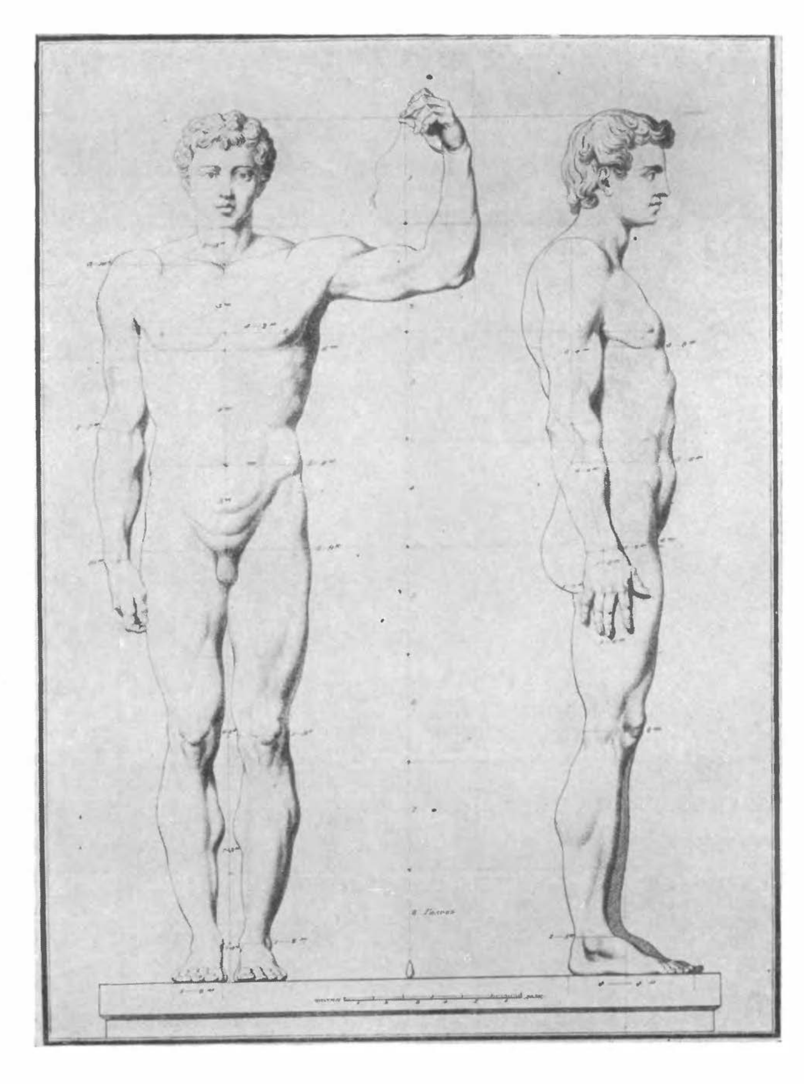
Преподавание рисунка начиналось с воспитательного училища, где ученики, чтобы приобрести те или иные навыки, копировали эстампы, подобранные в определенной последовательности. В первую очередь давались гравюры «карандашной манерой», почти факсимильно воспроизводившие рисунки Буше и других художников. Затем, перейдя в Академию, приступали к копированию рисунков, среди которых были и специально заготовленные оригиналы, рисованные с гипсов и с обнаженной модели. И здесь, как при обучении гравированию, выдерживалась определенная последовательность, в силу чего последней стадией был творческий композиционный рисунок. Впрочем, и в копирование оригиналов вносилось творческое начало: ученик должен был не механически, а осмысленно повторять линии, стремясь увидеть за копируемым рисунком или гравюрой подлинное явление и передать самое главное, обобщая детали, опуская все, что не представлялось существенным. Очень убедителен для понимания творческой системы академического копирования метод, примененный проф. А. А. Сидоровым в его труде о русском рисунке[1], где он сопоставляет рисунки различных художников с одного и того же оригинала — «Голова старика» Ж. Б. Греза (копии Воинова, Лучанинова и Тропинина).

Умение быстро схватывать наиболее характерные черты модели или копируемого оригинала было особенно важно для публичных академических экзаменов, когда на рисунок отводилось мало времени. Рисовали обычно на тонированной бумаге итальянским карандашом, сангиной или бистром; освещенные места прокладывались мелом. Эта техника позволяла наилучшим образом выявить объемную форму предмета. В тех случаях, когда рисунок делался одной линией без прокладки теней, свет и объем передавались посредством большей или меньшей силы линии, мел же служил для передачи света.

В помощь своим ученикам А. П. Лосенко составил руководство, состоящее из двух таблиц и пояснительного к ним текста. Полный экземпляр этого издания, входивший в собрание Д. А. Ровинского и находящийся в настоящее время в гравюрном кабинете Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, носит следующий заголовок: «Изъяснение краткой пропорции человека, основанной на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй, старанием императорской Академии художеств профессора живописи г-на Лосенко для пользы юношества, упражняющегося в рисовании, изданное». Лист с пояснительным текстом гравирован Паниным, а две таблицы, изображающие фигуру человека в фас и в профиль и отдельно голову (также в двух положениях), гравированы по рисунку Лосенко Г. И. Скородумовым, в бытность его учеником Академии (*стр. 327*). Идеальными пропорциями Лосенко считал такие, когда в

[1] А. Сидоров. Рисунки старых русских мастеров. М., 1956, табл. 66—69.

мужской фигуре голова укладывалась 8, а лицо 10 раз; основные части дробились на более мелкие подразделения, что облегчало дальнейший расчет. Однако каноны, утверждаемые художником и на протяжении полувека принятые для живописцев, граверов и рисовальщиков, не заслоняли в его собственном творчестве образа живого человека, всегда внимательно наблюденного и точно охарактеризованного.

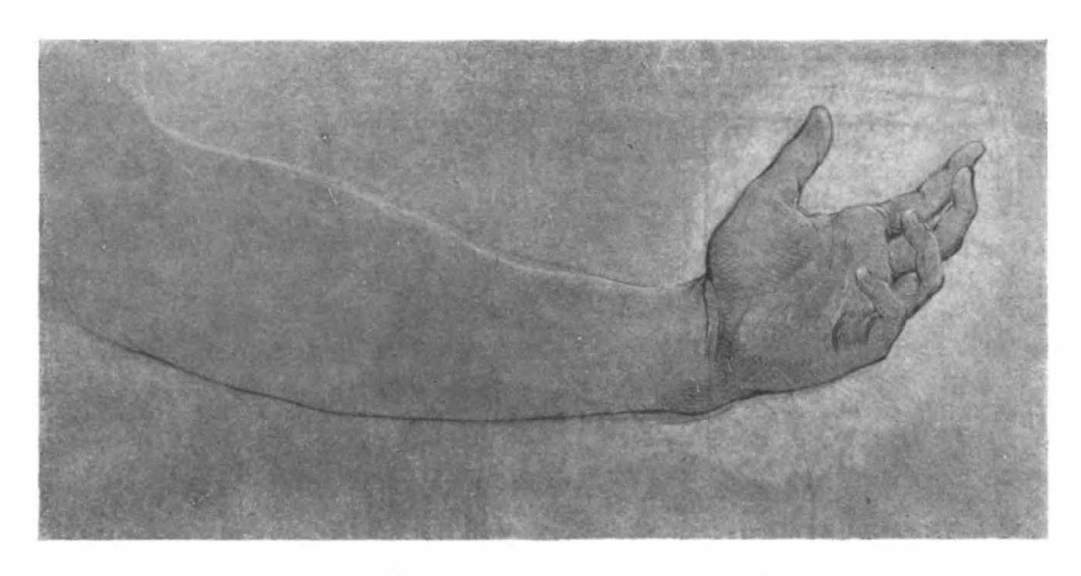


А. Лосенко. «Изъяснение краткой пропорции человека...» Таблица с изображением человеческой фигуры. Гравирована Г. Скородумовым.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкипа.

Среди рисунков Лосенко, находящихся в Гос. Русском музее, есть много листов, свидетельствующих не только о глубоком знании анатомии и исключительной точности в выявлении костяка и расположения мышц при различных, часто очень сложных ракурсах, но показывающих живое отношение художника к изображаемой модели, стремление выделить ее индивидуальные, наиболее характерные черты. Рисунки Лосенко очень разнообразны. Многие из них служили непосредственному изучению натуры. Это рисунки натурщиков и изображения отдельных частей человеческого тела (плеча, рук), а также рисунки с гипсов. Некоторые преследовали учебно-педагогические цели и, частично, воспроизводились в гравюре, другие создавались для композиционных работ художника.

Для передачи объемов и выявления мускулатуры Лосенко широко пользовался светотенью, иногда выражая ее пятном с тонкими тональными отношениями, иногда используя цвет самого материала; бóльшая часть рисунков Лосенко выполнена на серовато-голубой бумаге графитным или итальянским карандашом и мелом, которым, как уже говорилось выше, намечались освещенные места



Л. Лосенко. Этюды рук. Графитный карандаш, мел.
Гос. Русский музей.

и подчеркивалась объемность. Так, например, в необычайном по точности и красоте рисунке протянутой, повернутой ладонью вверх женской руки (*стр. 328*), предплечье обозначено двумя линиями без теней, причем нижняя проведена довольно сильно черным карандашом, тогда как верхняя легко намечена мелом, что сразу создает впечатление и освещения и объема. Тени очень легко проложены лишь в запястье и сгибе пальцев, а обращенная вверх сторона пальцев дана мелом; легкий меловой фон использован и для всей кисти. Этюд трагически сжатых рук к картине «Владимир и Рогнеда» не только красив и точен, но и очень выразителен. Натурщики Лосенко — это простые люди, в большинстве своем крестьяне или рабочие, живо наблюденные и правдиво охарактеризованные. Среди них особенно выделяется рисунок натурщика из собрания А. А. Сидорова (*стр. 329*). Широкий, мускулистый торс, сильные, развитые трудом руки и ноги, несколько взлохмаченные волосы, мягкий рот, задумчивый, даже грустный взгляд создают цельный художественный образ. В позе есть какое-то мучительное напряжение и неловкость, порождающие уверенность, что занятие натурщика для этого человека случайно. Совсем по-другому стоит натурщик широко известного рисунка Гос. Третьяковской галлереи. Его поза привычна и естественна, в лице проглядывает что-то циничное, какая-то лакейская готовность услужить. Это несомненный профессионал, позирующий легко и свободно.

Значительное место в развитии русской жанровой композиции принадлежит одному из ранних рисунков Лосенко, известному под названием «Путешествующие» и изображающему, очевидно, русских академических пенсионеров на прогулке в Италии (1760-е годы; *стр. 330*). Группа оживленно беседующих молодых людей дана в стройном композиционном единстве: выразительная жестикуляция

А. Лосенко. Натурщик. Уголь, мел. Около 1770 года.

Собр. А. А. Сидорова. Москва.

А. Лосенко. Путешествующие. Графитный карандаш, мел. 1760-е годы.
Гос. Русский музей.

фигур пронизана легким скользящим ритмом, организующим движение, благодаря чему рисунок приобретает непосредственную, живую прелесть. К ранним рисункам художника относится и портрет молодой женщины у колыбели, сделанный очень нежными штрихами на светло-серой бумаге итальянским карандашом и мелом, что придает особую легкость и прозрачность узору кружев и мягким складкам ткани. Рисунок всей фигуры и движение руки, приподнимающей полог, исполнены необычайной грации.

Особенно важную роль играл рисунок при создании исторических композиций. Как уже говорилось, картинам на историческую тему придавалось в Академии большое значение и к их выполнению допускались лишь наиболее подготовленные ученики (на завершающем этапе обучения). Здесь композиционный рисунок приобретал вполне определенное место: первоначальный быстрый набросок закреплял первую мысль художника, устанавливал взаимоотношения действующих лиц. Дальнейшая работа была направлена на прорисовку отдельных фигур и уточнение связи между ними. Для создания образа того или иного героя композиции подбирался натурщик, наиболее отвечающий требованиям художника;

А. Лосенко. Плачущая крестьянка. Этюд головы для образа кормилицы в картине «Прощание Гектора с Андромахой». Графитный карандаш, мел. Около 1773 года.

Частное собр. Москва.

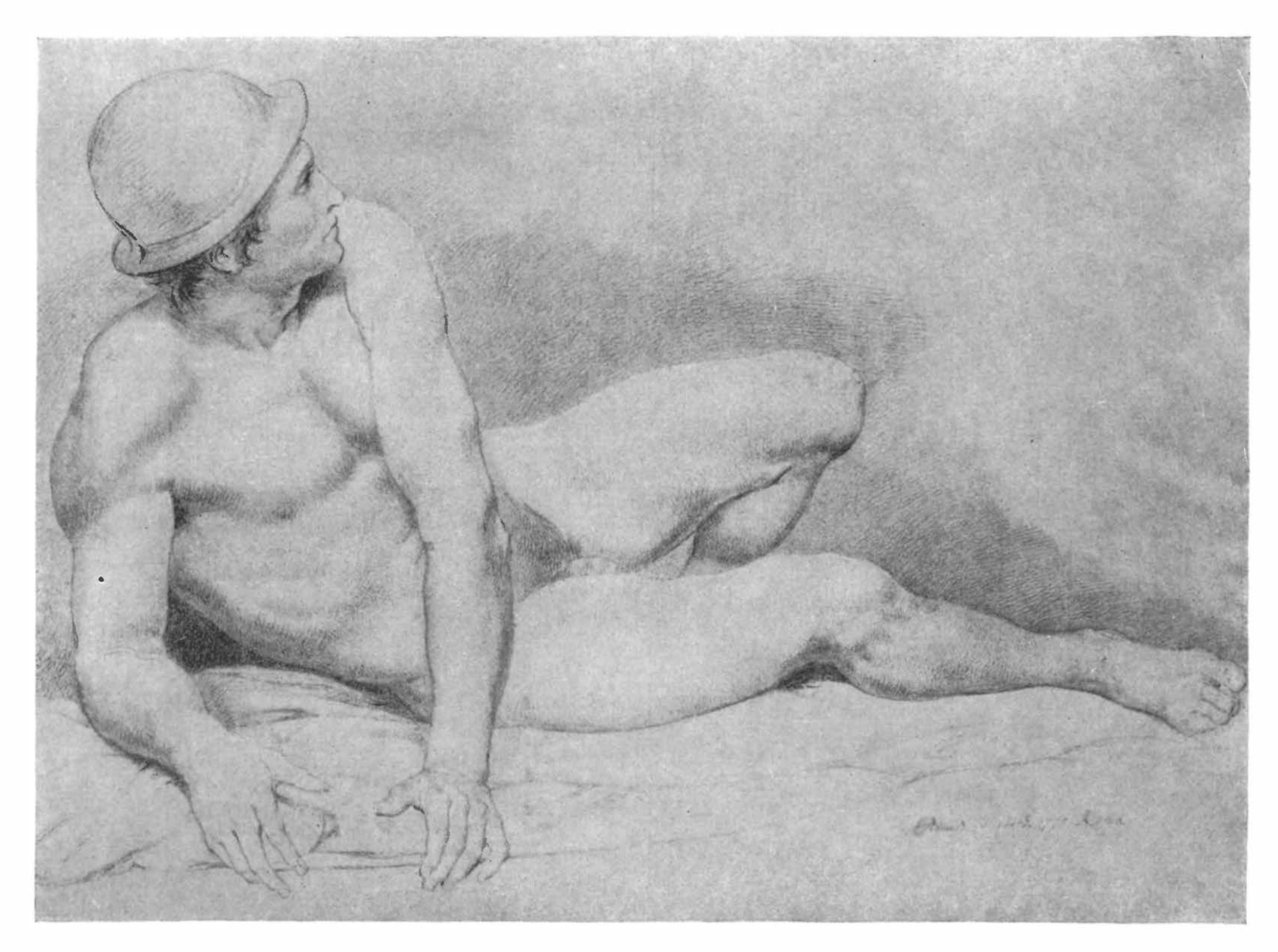
все детали прорисовывались тоже по натуре. Рисунки Лосенко к его картинам могут служить лучшим примером подобной разработки исторической темы.

Эскизы и этюды к двум центральным полотнам художника ясно показывают нам, какую огромную работу проделывал он в поисках наибольшей убедительности композиционного построения, выражения тех гражданственных идей, которые должны были воплотить его картины. Созданию обобщающих возвышенных образов в духе классицизма предшествовало пристальное изучение

А. Лосенко. Эскиз к картине «Владимир и Рогнеда». Итальянский карандаш. 1769—1770 годы

Гос. Русский музей.

жизни, человеческой модели. Так, например, для изображения воинов в картине «Владимир и Рогнеда» Лосенко рисует головы русских крестьян, передавая типы и характеры с большой реалистической силой (особенно запоминаются простое, серьезное лицо воина в треухе и голова бородатого воина в шлеме). Полна лирической выразительности трогательная в своей чистоте плачущая крестьянка (этюд головы для образа кормилицы в картине «Прощание Гектора с Андромахой»; частное собр. в Москве; *стр. 331*). Богатый материал для понимания процесса работы художника над картиной дают и эскизы Лосенко, в которых он неоднократно меняет позы фигур, стремясь более полно раскрыть характеры героев, усилить выразительность или углубить идейный смысл произведения



П. Соколов. Лежащий натурщик в шлеме. Свинцовый карандаш, мел.

Гос. Русский музей.

(*стр.* 332). Нельзя не отметить, что многие рисунки, служащие этюдами и эскизами к картинам, содержательнее и глубже, чем сами картины, где образы несколько театрализованы, согласно эстетическим требованиям эпохи.

Если рисунки Лосенко привлекают своей жизненностью и особым, свойственным им благородством и раскрывают реалистические тенденции его творчества, то графические работы ряда других мастеров академической школы выделяются, главным образом, блестящим техническим исполнением; на место подлинного пафоса в них нередко выдвигается внешняя эффектность жеста и композиции.

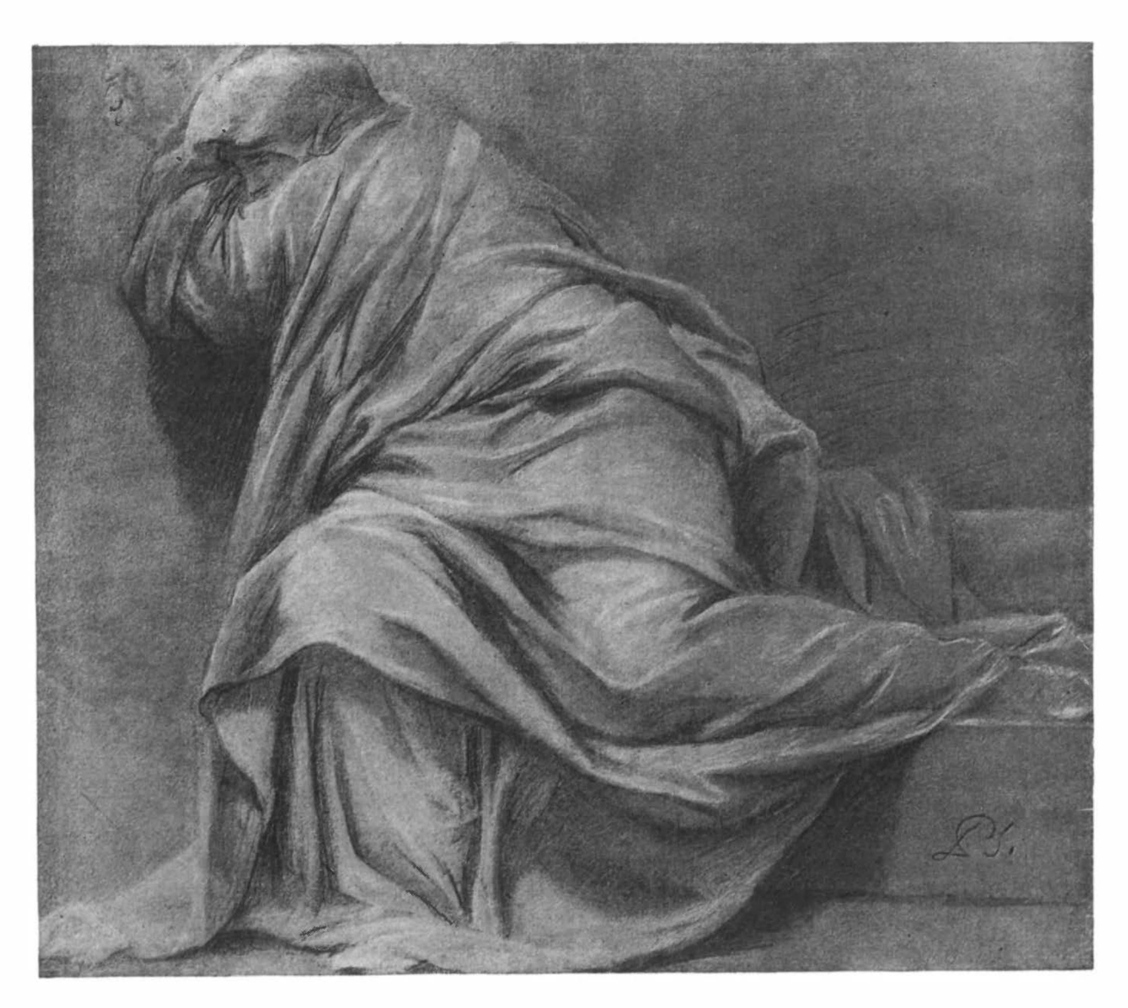
Так, уже в творчестве одного из учеников Лосенко — П. И. Соколова — зарождаются некоторые черты, которые в дальнейшем своем развитии приводят к отрицательному явлению, определяемому понятием «академизма». Рисунков Соколова сохранилось очень много, но большая часть их носит чисто служебный характер; по своему значению они не перерастают рамок этюда к той или иной картине.

Соколов выработал свой блестящий и своеобразный почерк в рисунке с мягким теряющимся контуром и тонкими переходами светотени. Среди его работ немало зарисовок рук, тканей, драпировок, много рисунков натурщиков — как одиночных фигур (*стр. 333*), так и групп, иногда в очень сложных позах и трудных ракурсах. Широко известен рисунок сидящего натурщика (1785) из собрания Академии художеств, обычно выделяемый как один из лучших образцов русского академического рисования, экономными пластическими средствами удачно передающий натуру. Соколов, видимо, действительно хорошо знал анатомию, однако, тщательно воспроизводя в своих рисунках мускулатуру модели, он не всегда точно выявлял костное строение фигуры. Красотой и эмоциональной содержательностью волнует рисунок, изображающий склоненную женскую фигуру с приподнятыми, скорбно сжатыми руками. Это, возможно, эскиз для надгробия, а может быть, просто этюд драпировки (Гос. Русский музей; *стр. 335*). Как и большинство рисунков Соколова, он выполнен на голубоватой бумаге итальянским карандашом и мелом. Складки, гармонично расположенные и решенные как в барельефе, выявляют мягкие очертания фигуры при помощи световых бликов на сгибах и легких теней в углублениях; контурная линия изысканно красивая, ее плавным нажимом выделены тени.

Но подобный, эмоционально выразительный рисунок для Соколова редкость. Соколов неплохой, но все же несколько поверхностный мастер. Чувство гражданственности, которым проникнуты исторические композиции Лосенко, в творчестве Соколова явно притупляется; в его работах мы находим более формальное понимание сюжетов из античной или библейской мифологии, сопровождаемое бесстрастной фиксацией внешних признаков натуры.

Столь же типичны в этом отношении рисунки М. Ф. Воинова (1759—1826), И. А. Акимова и некоторых других выучеников Академии художеств, смело решающих любые ракурсы и умело размещающих группы в многофигурных композициях; но от произведений лучших мастеров той же школы их работы отличаются сухостью и однообразием приемов. В рисунках Акимова, несмотря на ряд их достоинств, античность и отечественная история трактуются отвлеченно и с театральным пафосом.

Значительно сильнее реалистические тенденции выявлены в рисунках Г. И. Угрюмова, наполнявшего свои исторические полотна патриотическим и гражданственным содержанием. Графические эскизы, обычно предшествовавшие живописным композициям художника, весьма интересны. Командированный по окончании Академии в Италию, Угрюмов там «занимался рисованием с антиков» и копированием картин. Это не прошло бесследно для его творчества. Однако в своей дальнейшей работе над картинами Угрюмов широко пользовался живой натурой, рисунки с которой органически входили в процесс его работы над композициями. В собрании Гос. Третьяковской галлереи находится рисунок 1792 года «Торжественный въезд Александра Невского в г. Псков, после одержанной победы на Чудском озере» (итальянский карандаш на голубоватой бумаге). Здесь много



П. Соколов. Эскиз для надгробия (?). Итальянский карандаш, мел.
Гос. Русский музей.

наивного, заметны недочеты в рисунке, особенно в изображении лошадей, элементы театральности в преувеличенных жестах и в мизансценах, но есть и нечто подкупающее, говорящее о здоровых традициях русской исторической живописи, наследованных от Лосенко. Художник нашел живые образы простых русских людей. Рисунок красив в своей серебристой прозрачности, с легко намеченными на заднем плане стенами города и двигающимся в торжественном марше шествием победителей. Отличается от холодных рисунков Акимова с их позирующими фигурами и композиция Угрюмова «Муций Сцевола», насыщенная страстной выразительностью и трагизмом (Гос. Русский музей; *стр.* 336). Сцена построена так, что внимание зрителя приковано к центральным фигурам. Интересно найдена художником композиция и в рисунке Гос. Русского музея «Воскресение Христа» (сепия — кисть, тушь — перо; *стр. 337*). В нем есть необычайно легкая устремленность вверх. Форму Угрюмов лепит большими плоскостями, тщательно прорисовывая контур точной линией с незначительными нажимами.

Г. Угрюмов. Муций Сцевола. Тушь, белила. 1780—1790 годы.

Гос. Русский музей.

В своей обширной педагогической практике Угрюмов боролся с сухой законченностью и излишней детализацией форм, высказываясь в пользу свободного и смелого рисунка. Он придавал большое значение постановке натуры и сам рисовал вместе с учениками в натурном классе. Воспитанниками Угрюмова были лучшие мастера рисунка начала XIX века: А. Е. Егоров, В. К. Шебуев и О. А. Кипренский, которым он передал высокие традиции графики XVIII столетия.

Несколько в стороне стоит творчество мастера аллегорических композиций Г. И. Козлова. Будучи долгие годы профессором исторической живописи в Академии художеств, он одновременно много сил отдавал театральной и декоративной живописи и работе в шпалерной мануфактуре. Это оставило значительный след на его немногочисленных рисунках, в которых преобладают тенденции парадной декоративности и аллегорической условности. Художник свободно владел рисунком и умел располагать группы, осуществляя связь между фигурами посредством переходящего от фигуры к фигуре движения, замыкающегося в ритмическом узоре; этому эффекту способствовал струящийся свет и мягкие градации теней. Среди аллегорических композиций, отмеченных несколько манерной элегантностью

(портрет Екатерины II в образе Минервы, гравированный Колпаковым, «Апофеоз» и «Алтарь Гименея» — Гос. Русский музей). выделяется акварельный эскиз плафона «Торжество России» (собр. И. С. Зильберштейна, Москва), красивый как по цветовому решению, так и по ритмическому строю композиции. Возможно, в творчестве этого художника, наряду с известной нам официальной стороной, существовала и другая, о которой мы можем судить лишь по единственному сохранившемуся рисунку — портрету его детей, сделанному очень просто и естественно (собр. И. С. Зильберштейна; *стр. 338*).

Г. Угрюмов. Воскресение Христа. Сепия, тушь.

Гос. Русский музей.

Особую немногочисленную группу в графике второй половины XVIII века составляют рисунки портретистов, в своей деятельности чаще всего мало связанных с Академией. Рисунки В. Л. Боровиковского интересны тем, что хотя они и близко примыкают к академической традиции, однако имеют некоторые индивидуальные особенности. Своеобразная мягкость, достигаемая при помощи растушовки, присуща рисунку 1789 года, изображающему «Сон Иакова» (Гос. Третьяковская галлерея). Несколько отличен от рассмотренных выше академических рисунков и натурщик с заломленными над головой руками (ит. карандаш, 1792, Гос. Третьяковская галлерея). В нем нет подчеркнутой акцентировки теней и света, встречающейся в большинстве академических штудий. Рисунок очень точен, но мускулатура лишь слегка намечена, общий тон серебристый, как и в значительно более поздних литографиях художника, изображающих четырех евангелистов. Нельзя не остановиться на мужском

Г. Козлов. Портрет детей художника. Тушь, кисть.

Собр. И. С. Зильберштейна. Москва.

портрете собрания Гос. Русского музея, занимающем видное место в развитии русского графического портрета (*стр. 339*). Последний термин даже плохо подходит в данном случае, так как, несмотря на технику и материал (уголь, слегка подцвеченный цветным карандашом), портрет решен всецело живописными средствами. В неуловимо мягких переходах вырисовываются формы полного, несколько обрюзгшего лица с пухлыми, чувственными губами. Понять этого человека довольно трудно, несмотря на то, что художник очень убедительно охарактеризовал его сангвинический темперамент: уголки губ приподняты в полуулыбке, во взгляде мягкость сочетается с недоверчивостью. Чувствуется, что художник удачно передал сходство и что неразгаданность проистекает не столько от манеры художника, сколько от характера самой модели.

Единственный достоверный рисунок Д. Г. Левицкого не представляет особого интереса, так как является повторением портрета Екатерины II в виде законодательницы и сделан, вероятно, спустя десять лет после работы над картиной (он, очевидно, предназначался для перегравировки в «черной манере»).

В. Боровиковский. Портрет неизвестного. Уголь, цветной карандаш. 1810 год.

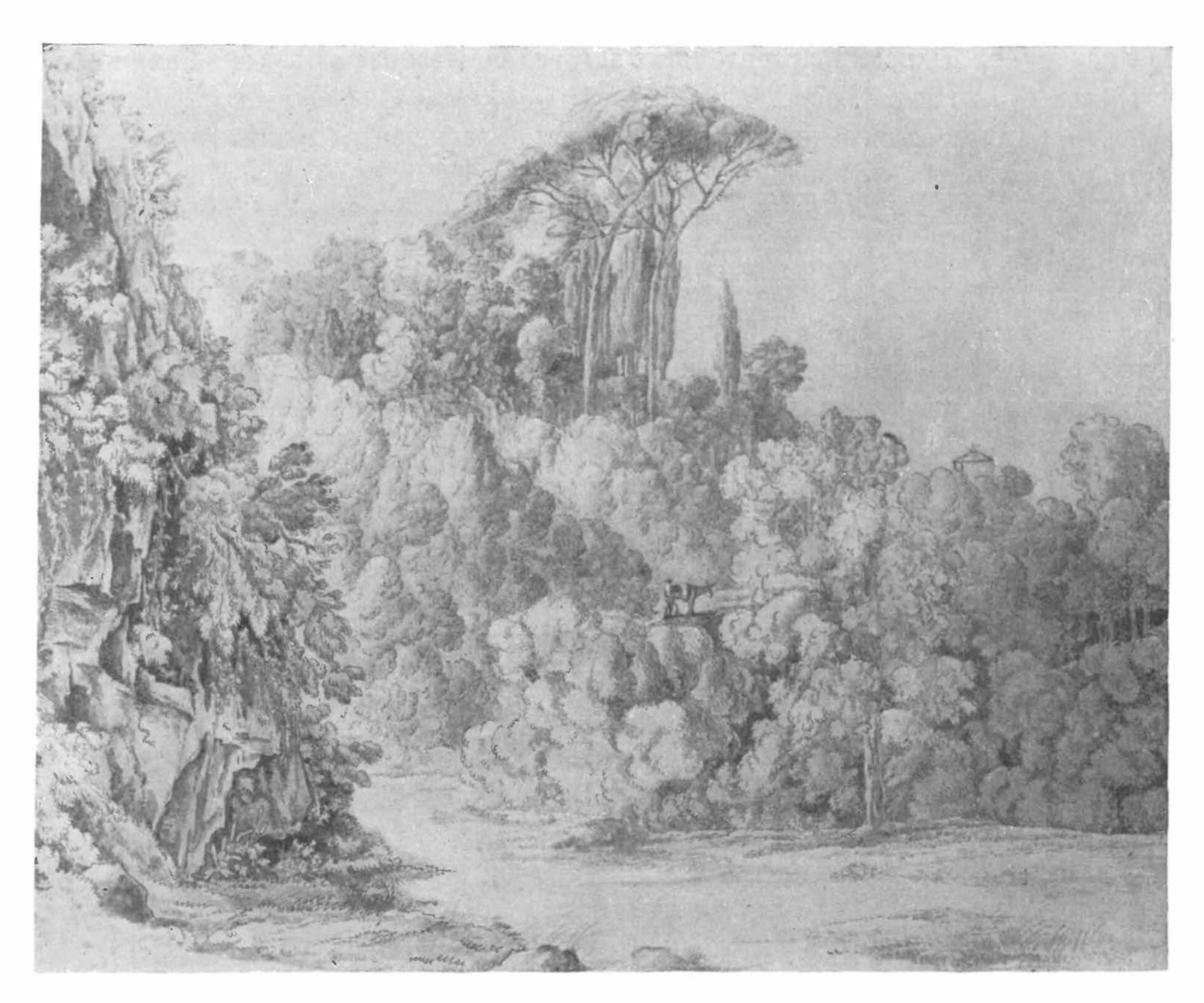
Гос. Русский музей.

В конце XVIII века немалое значение получает пейзажный рисунок, развитие которого было сопряжено с утверждением пейзажа как самостоятельной области искусства. Большую роль рисунок приобретает в связи с модой на путешествия (которой следуют даже коронованные особы): запечатлеть виденное в пути легче всего можно было именно в рисунке или акварели. Так появляется ряд путевых зарисовок, на основе которых нередко художник впоследствии пишет картины или выполняет станковые акварели. Задаче создания законченных видовых изображений больше отвечала живопись, почему в этом случае акварель и гуашь получали предпочтение перед рисунком, который предназначался лишь для фиксации первых впечатлений и детального изучения тех или иных подробностей.

Рисунку отдавали много времени и сил все крупные мастера пейзажа[1]. Известно немало зарисовок Семена Щедрина, которые он делал и во время своего пенсионерства в Италии и позже, изучая отдельные элементы пейзажа,— листву деревьев, стволы и т. д. Ранние его рисунки с натуры несколько сухи и условны, природа Италии нашла в них лишь декоративное выражение (сепия «Альбано близ Рима», 1770, Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 341*). Однообразны были и приемы художника: одинаковым штрихом передавал он стволы и верхушки пиний, камни и силуэты кипарисов («Пинии и кипарисы», графит и белила; 1771, Гос. Русский музей). Более поздние работы Щедрина становятся несколько конкретнее, но и в них дает себя знать декоративный принцип. В целом же в графике С. Щедрина живописное начало преобладало над рисуночным. Поэтому в законченных пейзажах он чаще всего прибегал к технике гуаши. В них обязательно присутствует кулисное построение с условным членением планов, с раз и навсегда установленной градацией цветовых отношений: коричневато-зеленые кулисы, голубые дали и т. д. Насыщенная белилами гуашь ложится тяжеловато, не передавая прозрачности атмосферы. При всей их декоративной условности эти пейзажи Щедрина, исполненные гуашью, очень красивы. Среди лучших можно назвать пейзаж 1798 года «Гатчина. Колонна орла и темпль» (Гос. Русский музей). Основные мастера русского гравированного и литографированного пейзажа первых десятилетий XIX века воспитывались на парковых пейзажах Щедрина. Ученики гравировального класса Академии — А. Г. Ухтомский, С. Ф. Галактионов, И. Д. Телегин и братья И. В. и К. В. Ческие создали превосходные гравюры с картин своего учителя, в которых, в силу самой техники, некоторая дробность пейзажей Щедрина сменилась большей собранностью и обобщенностью.

Многочисленны пейзажные рисунки и акварели М. М. Иванова. Он был прирожденным путешественником. Непрерывно кочуя, сначала по Италии, Франции и Швейцарии, а затем по родной стране, он оставил много альбомов

[1] Более подробно о пейзажистах см. в разделе «Пейзажная живопись конца XVIII и начала XIX века». В данном очерке рассматриваются лишь отдельные работы этих художников в области графики.



Сем. Щедрин. Альбано близ Рима. Сепия, тушь. 1770 год.

Гос. Третьяковская галлерея.

и отдельных листов, отражающих его путевые впечатления от Крыма и Кавказа, Новгорода и Белоруссии, Инкермана и Ниловой Пустыни, Днепровских порогов и Старой Ладоги. Изучая его рисунки и акварели (Гос. Русский музей и Гос. Третьяковская галлерея), можно прийти к заключению, что работа над пейзажем у него проходила не менее чем через три стадии. Встречаются беглые альбомные наброски карандашом или пером, сделанные, вероятно, в пути; они четко и точно фиксируют основные вехи в пейзаже, размещение фигур, повозок и т. д. Второй стадией служат более детально проработанные акварели, в которых уже найдено тональное решение. Но вполне законченными можно считать лишь акварели, возникшие позже и тщательно выполненные художником.

М. М. Иванов очень тонкий мастер избранной им техники. Его акварели пространственны и хорошо передают окружающую атмосферу; они прозрачны и объединены в тоне; композиция всегда продумана, будь то пейзаж или

батальная сцена. Одна из красивейших акварелей Иванова «Въезд в Бахчисарай» датирована 1792 годом (Гос. Русский музей; *цветная вклейка*). Она построена на очень мягком сочетании оливково-ржавых тонов, чуть краснеющих в крышах строений, в одеяниях женщин у фонтана и на стенах башни. Скалы вдали слегка розовеют на фоне бледно-голубого неба, тон которого перекликается с голубой одеждой женщины на переднем плане в центре. Зелень оливково-сероватая, кое-где оттененная розовым; в некоторых местах заметны легкие касания белил.

Интересны и батальные листы Иванова «Штурм Очакова» и «Штурм Измаила», в которых дарование пейзажиста сочетается с мастерством построения многофигурных композиций, причем главным организующим и эмоционально выразительным началом остается и здесь цвет — тяжелый серый цвет дыма, застилающего небо, с оранжево-красными вспышками в разных местах — и в отблесках зарева, и в костюмах сражающихся («Штурм Измаила»). В изображении российской эскадры, идущей Константинопольским проливом, есть отзвуки традиций петровской гравюры, однако переработанных в новом духе (Гос. Русский музей). Иванов был художником поэтичным и умным, любящим красоту и умеющим показать ее другим. Он состоял хранителем рисунков Эрмитажа.

Чисто графическое начало выявлено в рисунках Ф. М. Матвеева. Это был мастер строгой и четкой формы. Наблюдая природу и правдиво изображая ее, художник неизменно вносил в свои пейзажи преобразующее начало, выделял и подчеркивал черты, которые наиболее отвечали его представлению о прекрасном, и отбрасывал все, что не соответствовало этому идеалу. Большинство рисунков Матвеева выполнено карандашом. Его линия предельно точна и очень своеобразна. Некоторые рисунки несколько сухи. В них художника увлекала игра завитков, которыми он передавал листву деревьев, но характер дерева при этом терялся («Вершины деревьев», Гос. Русский музей). Однако в «Пейзаже с пиниями» (Гос. Русский музей) тот же круглящийся узорчатый штрих передает зелень пиний, кипарисов и еще каких-то деревьев по-разному, что достигается посредством изменения направления и большей или меньшей вытянутости завитка. Ветви пиний четко прорисованы в ритмическом узоре; стройны легко намеченные стволы. Поражает гармоничностью всей композиции и рисунок с изображением пиний из собрания Гос. Третьяковской галлереи *(стр. 343)*: он ясен, изыскан, лаконичен и строг. Свободно и артистично, с предельной экономией средств выполнен рисунок Гос. Третьяковской галлереи, представляющий театр в Сиракузах. В отличие от излюбленной Матвеевым карандашной техники этот рисунок сделан тушью, пером и сепией. Глубокой поэтичностью звучит рисунок «Il mare morto» (Гос. Третьяковская галлерея). Отличается большой точностью пространственных отношений карандашный рисунок Гос. Русского музея, запечатлевающий горное ущелье. Графическое наследие Матвеева очень целостно по своему составу, и его почерк трудно спутать с манерой другого художника. Черты классицизма в его творчестве выявлены наиболее отчетливо.

М. М. И в а н о в. Въезд в Бахчисарай, Акварель. 1792 год.

Гос. Русский музей.

Ф. Матвеев. Пейзаж с пиниями. Итальянский и графитный карандаш. Начало XIX века.

Гос. Третьяковская галлерея.

Среди многочисленных работ Ф. Я. Алексеева рисунки и акварели занимают такое же место, как и картины маслом. Сочетая классическую строгость и стройность с большой эмоциональной силой образов, рисунки Алексеева несут в своей четкой композиционной продуманности значительные элементы картинности. Еще в Италии Алексеев упражнялся в «черчении перспективы, тушевании соковыми красками и рисовании с натуры». Вернувшись на родину, он вначале подходил к изображению русского города, как бы вспоминая свои итальянские впечатления. В дальнейшем, трактуя национальную тему с позиций классицизма, он придерживался строгой документальности и стремился выявить национальный характер пейзажа. Однако, если в его произведениях, исполненных маслом, чувствуется некоторая приподнятость общего строя, то его акварели, как правило, оказываются значительно более простыми и непосредственными. В качестве одного из лучших его акварельных пейзажей конца XVIII века можно назвать «Площадь в Херсоне» (1795—1797; Гос. Третьяков-

ская галлерея). Эта работа относится ко времени поездки художника по маршруту путешествия Екатерины II с заданием изобразить наиболее примечательные места. Простая и ясная по своей композиции акварель выполнена в голубовато-зеленой гамме. Невысокие здания красиво обрамляют просторную площадь с памятником. Трава и листва на деревьях даны широко и свободно, акварель проложена легко и прозрачно. Большим изяществом и совершенной простотой отмечена и акварель из собрания Гос. Третьяковской галлереи «Михайловский замок в С.-Петербурге» (1797—1800; *стр 345*). Меткие перовые штрихи чуть намечают контур величественного здания, парапет набережной, легкие облачка в небе, скользящую по реке лодку с гребцами и оттеняют общий голубовато-серый изысканный тон акварели. Такие рисунки, сделанные пером прямо с натуры и лишь слегка подцвеченные акварелью, живее и артистичнее, чем более завершенные большие акварельные композиции Алексеева, выполненные на их основе.

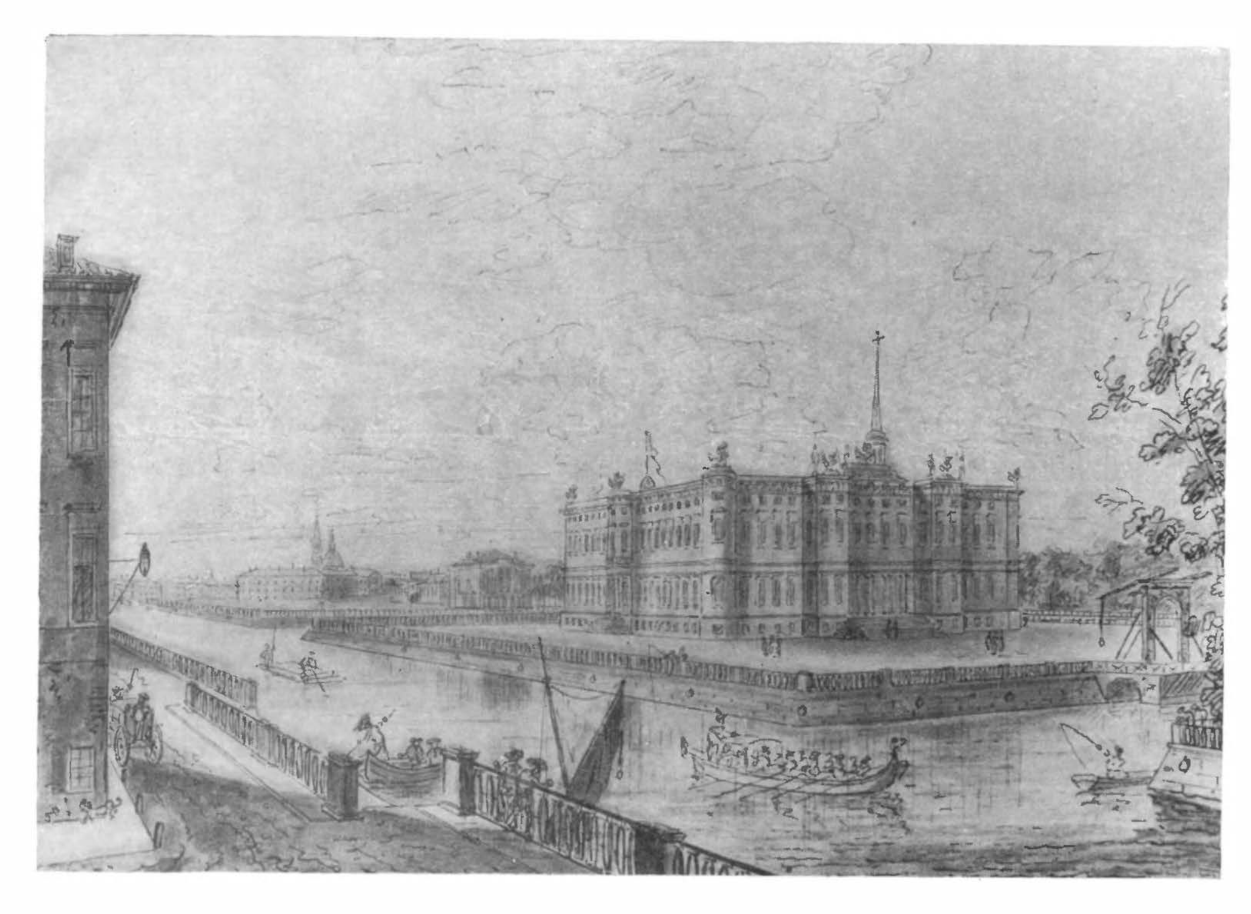
Плодотворной была работа художника в Москве в 1800—1801 годах. Но так как в помощь ему были даны два ученика, работавшие по первоначальным зарисовкам учителя, авторство Алексеева в некоторых больших композициях вызывает сомнение. Зарисовывая архитектурные памятники древней столицы, художник был проникнут мечтой об идеально прекрасном городе («Красная площадь» и другие акварели). Рисунки Алексеева предполагалось гравировать, однако лишь один из них, изображающий Кремль, был гравирован в 1816 году С. Ф. Галактионовым для титульного листа поэмы Жуковского «Певец в Кремле». Один из видов города Полтавы, рисованный Алексеевым в 1808 году, послужил оригиналом для цветной гравюры К. В. Ческого.

Существует немало рисунков крепостных художников, главным образом, театральных декораторов; в этих рисунках несомненная одаренность их авторов часто сочетается с некоторой наивностью и недостаточными профессиональными навыками. Наиболее интересны акварели крепостного архитектора Шереметевых Кондратия Фунтусова.

Говоря о графике декораторов, к которой относятся и рисунки к «фейерверкам», нельзя не назвать имена Д. Валериани, Ф. Градицци, Э. Гриммеля, А. Перезинотти. Поражает своеобразный, динамический почерк в рисунках выдающегося мастера декораций П. Гонзага[1].

Серьезную школу рисунка проходили, наравне с граверами и живописцами XVIII века, и русские архитекторы и скульпторы. Они усердно занимались рисованием как в академических классах, так и во время заграничных командировок. Крупнейший русский архитектор В. И. Баженов учился рисунку еще будучи в команде Ухтомского, затем у Саввы Чевакинского. При поступлении в Академию он выразил желание обучаться архитектуре и рисунку и одновремен-

[1] О рисунках Гонзага, как и вообще о работах декораторов более подробно см. в разделе «Театрально-декорационная и декоративная живопись».

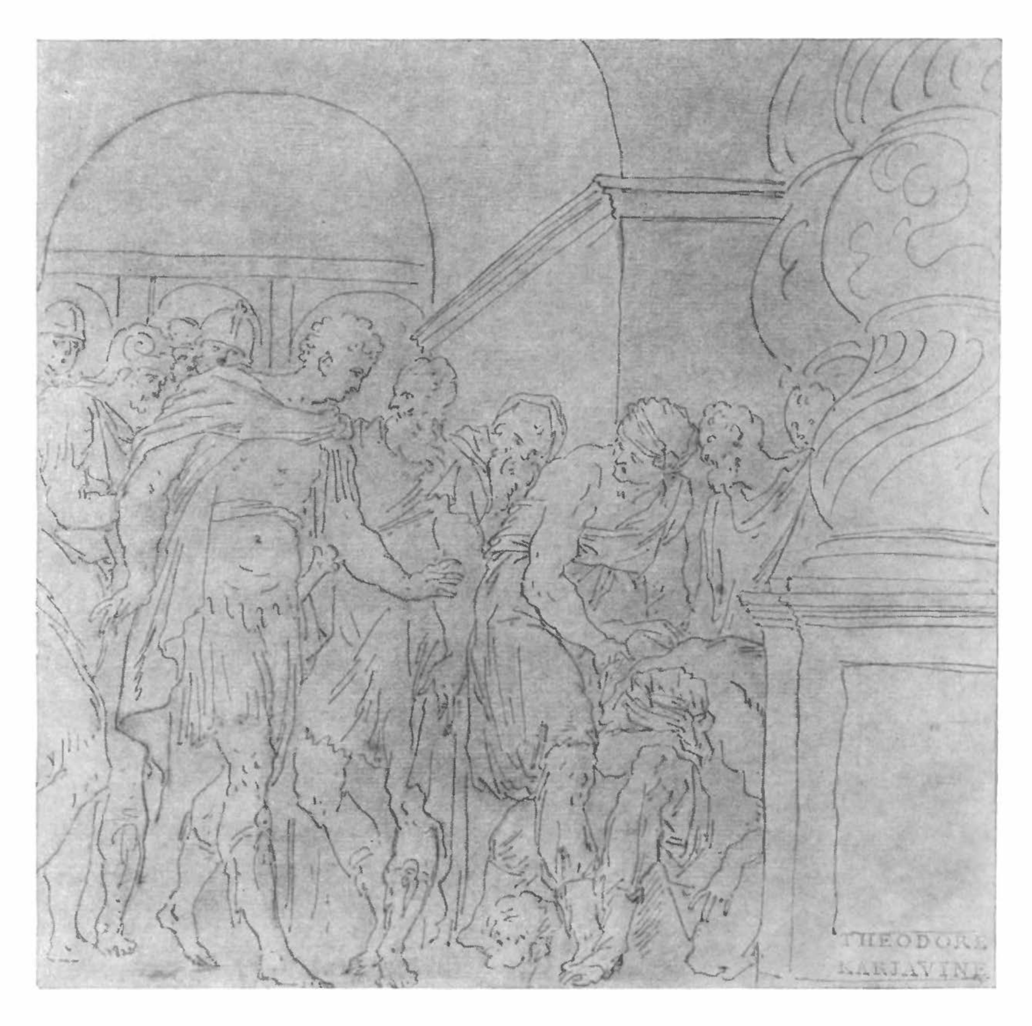


Ф. Алексеев. Михайловский замок в С.-Петербурге. Тушь, акварель, 1797—1800 годы.

Гос. Третьяковская галлерея.

но занимался необходимым для архитектора офортом. Эти занятия продолжались и во время пенсионерства за границей. Баженов писал о себе: «...я рисовать с натуры не покидал до самого в Россию возвращения, это же касается до гридорованья архитектуры и во оном имел же упражнение»[1]. Значительная часть графического наследия Баженова связана с его пребыванием в Италии и с впечатлениями художника от античного искусства. Офорт из альбома Ф. В. Каржавина «Вакханка под деревом» и рисунки «Вакханалия» и «Античная сцена» (Музей Академии строительства и архитектуры СССР; *стр. 346*) показывают необычайно живое восприятие античности. «Античная сцена» сделана тушью и акварелью (перо, кисть); несмотря на беглость рисунка, он построен исключительно четко. Баженов умело передает пространство, показывая в гармоничном единстве легко намеченные фигуры. Такой же композиционной завершенностью отличается и «Итальянский пейзаж» из собрания Гос. Третьяковской галлереи, где группа деревьев, помещенных на переднем плане слева, уравно-

[1] А. Михайлов. Баженов. М., 1951, стр. 24



В. Баженов. Античная сцена. Тушь, акварель. 1760-е годы.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

вешивает отодвинутые вправо в глубину здания. У Баженова наиболее ясно видна манера рисования архитектора, конструктивно организующего пространство.

Превосходно рисовал И. Е. Старов, занявший после отъезда Баженова за границу первое место в архитектурном классе и позднее получивший звание академика за свою акварель «Ночная служба в соборе св. Петра в Риме». В 1770 году в Петербурге он показывал вместе с архитектурными проектами свои рисунки, выполненные в Италии.

Строгой продуманностью и стройностью отличались архитектурные композиции М. Ф. Казакова, блестяще владевшего как различными видами рисунка, так и офортной техникой. Древнерусская архитектура передана в его рисунках и офортах с любовью и подлинным пониманием ее характера. Рисунки Казакова менее артистичны и несколько сухи по сравнению с рисунками Баженова, но в них есть точность пространственных отношений, ощущение глубины

Д. Кваренги. Вид Успения, что на Покровке и дома кн. Гагарина, что на Тверской. Акварель, тушь, перо.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

и объемов. Очень эффектна акварель «Вид Воскресенского монастыря», в которой освещенное здание храма виднеется сквозь полутемный пролет арки (Музей Академии строительства и архитектуры СССР), а также близкий к этой акварели по композиционному решению офорт, изображающий вид Кремлевского дворца с юго-западной стороны. В свои архитектурные пейзажи Казаков, с топографической точностью размещавший здания, включал жанровые сцены, рисованные несколько эскизно живым и энергичным штрихом (например, в видах города Коломны).

В рисунках Д. Кваренги свобода пространственных решений также является следствием его основной специальности архитектора. В его видовых зарисовках в центре внимания обычно оказывается архитектура, которая органично входит в пейзаж. Часто художник панорамно разворачивает композицию, как, например, в изображении московского Кремля со стороны Замоскворечья (акварель, тушь, Музей Академии строительства и архитектуры СССР и

Гос. Третьяковская галлерея; во втором варианте монохромная). К документальной достоверности своих рисунков Кваренги не стремился и часто перемещал или опускал в целях усиления декоративности отдельные детали или целые здания. Так, в одной из красивейших своих акварелей «Вид Успения, что на Покровке, и дома кн. Гагарина, что на Тверской» (Музей Академии строительства и архитектуры СССР *(стр. 347)*, художник совершенно свободно соединил в единой композиции здания, находившиеся в различных частях города. Акварель положена легко, она прозрачна и изыскана по цветовым сочетаниям бледно-розового, голубоватого, палевого и бледно-зеленого; контурная линия в рисунках Кваренги также всегда очень легкая, живая и выразительная. Значительное место в его пейзажных композициях занимают жанровые моменты. Кваренги принадлежит интересный офорт, изображающий руины в саду гр. Безбородко.

Большое своеобразие присуще и рисункам скульпторов, искавших точного выявления объемных форм и гармоничного, ритмического их сочетания.

Одним из лучших русских рисовальщиков был М. И. Козловский. Среди его многочисленных рисунков, наряду с эскизами к скульптурным произведениям, есть и рисунки с натуры — портреты, жанровые сцены, композиции на мифологические и литературные темы. Известен Козловский и как офортист, применявший, наряду со штриховым офортом, технику гравюры лависом, напоминающую свободный рисунок кистью[1]. Козловский, бывший официально учеником Н. Ф. Жилле, занимался и у Лосенко, влияние которого явно проступает в его рисунках. Это заметно и в его эскизе барельефа «Оплакивание Гектора» (Гос. Русский музей), выполненном, возможно, под впечатлением последней картины Лосенко. Эскиз построен по всем правилам барельефного решения. Позы и жесты выразительны, но несколько театральны. У Козловского своя линия, тонкая, изящная, с легкими нажимами в тенях и необычайно точная, несмотря на кажущуюся беглость. Его композиции поражают гармоничной слаженностью, богатством и разнообразием ритмов. Превосходно решена задача многофигурной динамической композиции в рисунке «Меропа» (Гос. Третьяковская галлерея). Рисунок «Бахусово путешествие» пронизан ритмом танца, возникающим из стройного чередования пластических групп; в других рисунках преобладает движение по диагонали вверх, создающее разнообразие ступенчатых ритмических повторов, иногда композиция замыкается по кругу.

Очень интересны две иллюстративных композиции из собрания Гос. Русского музея, выполненные тушью на деревянных досках: «Смерть Ипполита» и «Тезей покидает Ариадну». Они напоминают по тональным отношениям гравюры кьяроскуро. Первая из них необычайно динамична, что подчеркивается белыми бликами (белила), как бы прорывающими коричневато-ржавый цвет фона и создающими впечатление напряженной тревожности. Евангельские темы чередуются

[1] В XVIII веке тушь, акварель или бистр обычно прокладывались первоначально путем свободной заливки легкими полутонами, которые затем постепенно усиливались, выделяя соотношения между предметами и их основные качества. Завершалась работа точными ударами тонкой кисти или пера.

М. Козловский Святое семейство. Тушь, перо, кисть.

Гос. Русский музей.

в рисунках Козловского с античными без особой принципиальной разницы в их трактовке. Очень ритмичен и композиционно слажен рисунок, изображающий погребение Иисуса Христа. Однако в позах, передающих то или иное переживание, выразительность достигается несколько традиционными, отстоявшимися в искусстве великих мастеров приемами. Особое место занимает сделанный сильно и смело, в необычной для художника живописной манере, рисунок Гос. Русского музея «Святое семейство» (*стр. 493*). Фигуры двух женщин с младенцами помещены в свету и даны в живой естественной связи, тогда как находящийся в глубине, погруженный в раздумье старец Иосиф намечен тенью; тенью же, но более легко, обозначены и стволы двух деревьев. Рисунок проникнут большим чувством. Есть много подготовительных рисунков к скульптурам, законченных очень точно и четко пером по предварительному легкому карандашному наброску; тени в них свободно проложены кистью. Один из лучших рисунков Козловского — профильный портрет неизвестного (возможно автопортрет;

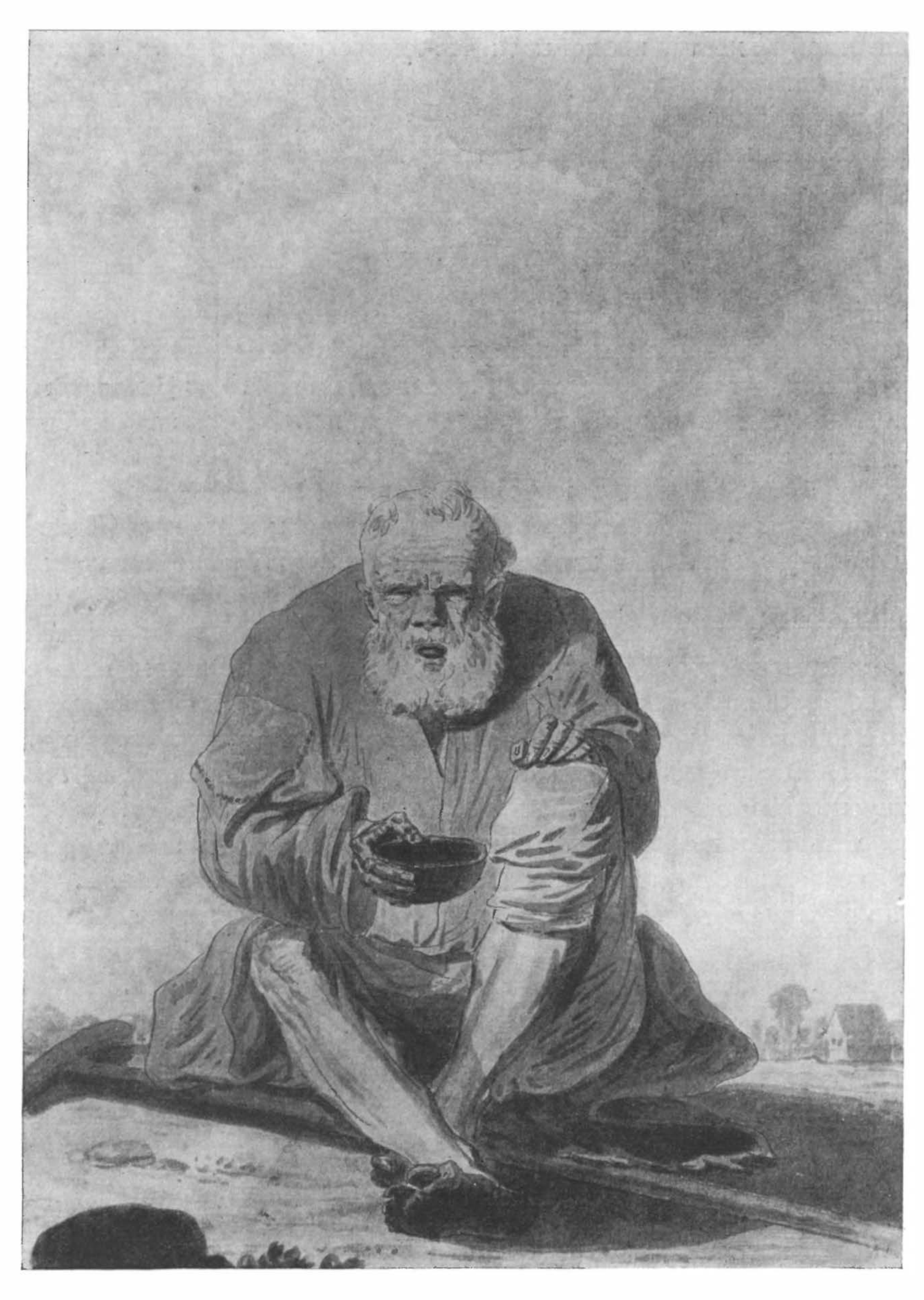
сангина, 1788, Гос. Третьяковская галлерея) — говорит о реалистических тенденциях в творчестве художника. Изображенный на рисунке пожилой человек охарактеризован внимательно и просто: правдиво переданы крупный нос, плотно сжатые губы, глубокая глазная впадина под сбегающей к переносице бровью, высокий лысеющий лоб, жидкая косичка и дряблая, не скрытая под платком шея. Обращаясь к портрету, очевидно интимному, художник забывает о привычном требовании приукрашивания действительности. Светлый силует четко выделяется на более темном фоне, в форме головы чувствуется скульптурная лепка. Этот портрет интересно сопоставить с портретом пожилого мужчины работы Боровиковского, решенного, как уже говорилось, в живописном плане.

Особняком стоят офорты с изображением народных типов, выполненные по рисункам Козловского (частично им самим). Несмотря на живой интерес художника к жанровым темам, в них заметны черты идеализации: фигуры разносчиков и крестьян по своим пропорциям и позам напоминают античные статуи.

Более служебный характер носили рисунки другого скульптора — И. П. Прокофьева, в большом количестве собранные в Гос. Русском музее. Преобладающая часть сделана пером контурной линией и воспроизводит различные памятники живописи и скульптуры. Но есть и зарисовки с натуры и эскизы скульптурных композиций. Порой на листе с рисунком, фиксирующим какой-либо античный памятник или заинтересовавший художника исторический костюм, можно увидеть набросок персонажа, явно современного художнику. Некоторые из зарисовок с картин, сделанные бегло, видимо для памяти, поражают остротой и выразительностью, умением в нескольких штрихах передать основное содержание композиции.

Особое и выдающееся место в графике второй половины XVIII века занимают рисунки крестьян-нищих И. А. Ерменева. Уже говорилось о реалистическом изображении простых русских людей в отдельных подготовительных рисунках Лосенко. Черты реализма в той или иной форме и степени были свойственны и ряду произведений других художников, особенно в области портрета (например, исполненным благородства портретам Чемесова, рассмотренному выше портрету неизвестного работы Козловского и мн. др.). Но никто из названных художников не передавал жизнь с такой беспощадной правдой, ни у кого из них образы повседневной реальной жизни не приобрели такой значительности.

Рисунки нищих, слепцов и странников Ерменева (1770-е годы) выполнены акварелью в соединении с перовым рисунком. Основной тон серый, слегка оттененный голубоватым, желтоватым, коричневым и, изредка, розовым цветом. Фигуры вынесены на передний план. Одним из главных средств выразительности в них служит мимика и жест, реалистический, правдивый, хотя и несколько заостренный. Нищета и старость охарактеризованы скупо, но безошибочно. Таков, например, сидящий на земле старик-нищий (*стр. 351*): беззубый рот его приоткрыт, вся сутуло согнувшаяся фигура говорит о многолетней усталости, в скованности жестов чувствуется неподвижность старости, в положении



И. Ерменев. Сидящий на земле старик-нищий. Акварель. Первая половина 1770-х годов.

Гос. Русский музей.

босых ног — старческая боль в суставах. В этом изображении нет ни слезливой сентиментальности, ни попыток что-либо скрыть или хотя бы слегка приукрасить действительность. Рисунки Ерменева производят трагическое впечатление. Подобная же сила беспощадного разоблачения действительности чувствуется и в приписываемой Ерменеву акварели, изображающей гулянье в Екатерингофе[1].

К концу века, в связи с изобретением новых видов и приемов гравирования расширяются возможности гравюры. Однако классическая резцовая гравюра продолжает жить в стенах Академии, достигая большого технического совершенства. Но круг ее тем постепенно меняется, и к концу века она теряет значение летописца важнейших политических событий, как это было в эпоху Петра I. Значительное место в гравюре начинают занимать копии с картин, а иногда и со скульптуры, преимущественно на сюжеты Ветхого и Нового завета и античной мифологии. В дальнейшем в ряде случаев такие гравюры в свою очередь служили образцами для копирования при академическом обучении рисунку и гравюре. Развивается в последней четверти XVIII века и графический портрет. Пейзаж, несколько заглохший после блестящей плеяды мастеров, гравировавших рисунки Махаева, и лишь время от времени появлявшийся в работах архитекторов, вновь оживает уже в своем чистом виде в трудах граверов ландшафтного класса, образованного при Академии художеств в 1799 году. В упомянутых офортах по рисункам Козловского, изображающих уличных разносчиков, возникает новая отрасль гравюры — бытовой жанр. Постепенно приобретает все большее и самостоятельное значение книжная гравюра.

Среди мастеров резцовой гравюры наиболее интересным был талантливый, но рано умерший Иван Архипович Берсенев (1762—1789). Еще будучи учеником Академии, Берсенев руководил занятиями граверного класса. По окончании Академии с золотой медалью он был отправлен в Париж, где совершенствовал свое мастерство под руководством известного парижского гравера Бервика[2], высоко ценившего его дарование и сулившего ему блестящую будущность, что не оправдалось, так как этому помешала ранняя смерть художника (он умер от чахотки). Резец Берсенева очень точен, хотя его гравюры несколько сухи и академичны. Превосходно передал гравер лосенковский этюд «Андрей Первозванный», являющийся одним из лучших образцов изображения обнаженного тела. В своей работе Берсенев показал совершенное знание анатомии. Реалистические стороны дарования художника явственно обнаруживаются в его портретных гравюрах. Портрет Е. Н. Орловой с оригинала Рокотова сохраняет нежность и изящество этого женского образа. Массивная овальная рама портрета покоится на иллю-

[1] Подробнее об этих рисунках, как и вообще о творчестве Ерменева, см. в разделе: «Бытовой жанр».
[2] Bervic — псевдоним Ch. Cl. Balvay (1756—1822).

зорно объемном постаменте с вырезанными стихами. Гравированный портрет, заказанный в память умершей, приобретает как бы роль надгробия.

Особое место среди гравированных портретов конца века занимает портрет Е. Р. Дашковой, выполненный Г. И. Скородумовым, в технике пунктира, по собственному рисунку — последнее в ту эпоху было большой редкостью, несмотря на то, что многие граверы превосходно рисовали. Гавриил Иванович Скородумов (1755—1792) был многосторонним и интересным художником. Сын живописца Канцелярии от строений, декоратора и иллюстратора Ивана Ивановича Скородумова, он первоначальное художественное образование получил у отца. Поступив в Академию, Г. И. Скородумов выразил желание обучаться живописи и гравированию. В дальнейшем он избрал технику гравирования пунктиром, открывшую широкие возможности живописной трактовки изображения. Ученик Лосенко, гравировавший уже упоминавшееся руководство для рисования, Скородумов хорошо владел рисунком, а также техникой резцовой гравюры, в которой выполнил ряд своих работ академического периода. По окончании Академии в 1773 году художника отправили для изучения новых видов гравюрной техники в Англию, к проживавшему там известному мастеру пунктирной гравюры Бартолоцци. Скородумов быстро освоил все особенности новой манеры, уловив и общий характер модных в то время художественных произведений, своеобразно сочетавших в себе сентиментальность с чертами классицизма. Блестящие по мастерству пунктирные гравюры Скородумова, воспроизводящие в ряде случаев работы Анжелики Кауфман, высоко ценились в светских кругах как отечественных, так и зарубежных. Это были аллегории добродетелей, амуры и грации, герои и сцены излюбленных публикой сентиментальных романов, головки черкешенок и турчанок. В этом духе, хотя значительно тоньше, с большой простотой и грацией выполнена им по собственному рисунку склоненная головка венецианки под прозрачным покрывалом; в передаче этой ткани особенно проявилось блестящее мастерство гравера (*стр. 354*). Свои гравюры Скородумов иногда печатал в цвете, причем гравированная доска раскрашивалась художником в каждом отдельном случае особо; некоторые его оттиски создают впечатление рисунков сангиной или бистром.

По возвращении на родину художника ожидали все отличия, возможные в то время: он получил звание академика и титул гравера ее величества, а также должность смотрителя Эрмитажа. Именно в этой роли около папок с гравюрами он и изобразил себя в парадном автопортрете (акварель).

Однако блага, дарованные художнику, имели, очевидно, и оборотную сторону. Об этом позволяет догадываться отрывок из ежемесячного издания «Почта духов» И. А. Крылова [1], где под видом художника Трудолюбова выведен Скородумов, о чем явственно говорят не только совпадающие факты биографии, но и весьма прозрачная игра слов [2]. Трудолюбов вспоминает о своем пребывании в Англии

[1] «Почта духов», СПб., 1789, ч. I, стр. 123—125.

[2] «Скородумов» — «скоро думав».

Г. Скородумов. Венецианка. Гравюра пунктиром.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

и жалуется на то, что «здешние жители своих художников и их работу ни за что почитают, а уважают одно привозимое из-за моря». Горестные мысли о своей судьбе довели художника до того, что он, как пишет Крылов, предался пьянству.

В самом творчестве Скородумова наряду с произведениями, удовлетворявшими светским вкусам (вроде его сентиментальных композиций), были и такие, в которых он проявлял себя значительно более живым и наблюдательным художником. И здесь поводом к правдивому изображению жизни оказывался прежде всего портрет. Уже говорилось о портрете одной из образованнейших женщин своего времени Е. Р. Дашковой (1777), выполненном просто, без вычурных прикрас и жеманства. Выразителен и официальный портрет Екатерины II с оригинала Рокотова. Однако по настоящему жизненными были интимные портреты, такие, как портрет старика-отца (акварель, Гос. Третьяковская галлерея), проникнутый искренним человеческим чувством, и замечательный автопортрет с поднятой к лицу рукой (рисунок пером, находился в собрании С. Яремича; *стр. 355*).

Новые стороны таланта Скородумова открываются нам, когда он выступает в качестве бытописателя. Крайне интересны хранящиеся в Гос. Русском музее фрагменты его незаконченной гравюры пунктиром, изображающей работы по сооружению набережной Невы около памятника Петру I. Здесь необычен для данной эпохи как самый выбор темы, так и ее трактовка. Труд рабочих запечатлен с различными подробностями — представлено, как они обтесывают, перевозят и укладывают камни; показан и руководящий персонал, а также лодки, служащие для перевоза, и вереница барж, причаленных к береговым сваям. В полной мере

дарование жанриста проявилось в акварели Гос. Русского музея, изображающей гулянье на пасхальной неделе; ранее эту акварель приписывали отцу Г. И. Скородумова (1790; *стр. 356*). С большим мастерством и чувством юмора передал художник сцену народного гулянья с каруселями, балаганами и прочими атрибутами народного праздника. Тут и музыканты, и клоуны, и любезничающие парочки. Художник нашел ряд смешных, остро наблюденных и запоминающихся деталей: крестьянин, взобравшись на слона, с торжеством размахивает шапкой, лихо подбоченился кавалер на карусельном коне, а в быстро проносящихся санях мелькает целующаяся пара. Все очень живо, динамично, нарядно и празднично по цвету, но отнюдь не пестро. Легкий юмор этой акварели далек от горького сарказма, сквозящего в изображении народного гулянья, возможно принадлежащем Еременеву. И все же рисунок может служить некоторым связующим звеном между широко установившимся представлением о творчестве Скородумова и приписываемым ему сатирическим листом на состояние Европы в 1791 году.

Г. Скородумов. Автопортрет. Рисунок пером.
Местонахождение неизвестно.

Скородумов был родоначальником пунктирной гравюры в России, имевшей значительное число приверженцев, главным образом среди граверов-портретистов так называемой «бекетовской школы» (школы крепостных граверов, организованной П. П. Бекетовым). Но никто не владел этой техникой с таким блестящим искусством, как сам Скородумов.

Довольно тонким мастером был ученик Скородумова Н. И. Соколов. Значительно грубее в той же технике работал родственник Скородумова — гравер С. В. Васильев. Очень интересной, хотя и мало исследованной фигурой являлся Ф. Стефанов, бывший крепостной, бежавший от своего хозяина и поселившийся в Англии. Стефанов учился у Бартолоцци и стал незаурядным мастером пунктирной гравюры.

Г. Скородумов. Гулянье на пасхальной неделе. Акварель. 1790 год.

Гос. Русский музей.

Техника черной манеры (или меццотинто), хорошо известная еще петровским граверам, в конце века была блестяще освоена Иваном Александровичем Селивановым (род. в 1776 или 1777 г.)[1]. В 1782 году его приняли в воспитательное училище Академии художеств. Позднее в числе четырех учеников он был прикреплен для обучения «шварцкунсту» к приглашенному Советом Академии в конце 1793 года известному английскому граверу черной манерой Джемсу Уокеру. В 1797 году Селиванов окончил Академию и был определен «печатальщиком» в академическую печатню, где и находился до 1809 года, после чего след его теряется. Академическое начальство характеризовало Селиванова как человека «учтивого», «опрятного», «поведения изрядного», «свойства хорошего, но несколько сердитого», однако одновременно отмечается, что он «склонен к лености» и «за упражнением скучает». Этим надо объяснить, очевидно, просьбу его учителя Уокера за Селивановым «иметь смотрение, чтобы он больше успевал в рисовании без чего не будет иметь успехов и в работах своих, однако

Некоторые сведения о Селиванове сообщены автору Н. М. Молевой.

И. Селиванов. Портрет вел. кн. Александры Павловны (с оригинала В. Л. Боровиковского). Гравюра черной манерой.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Н. Львов. Иллюстрация к «Метаморфозам» Овидия. Тушь, сепия.
Гос. Русский музей.

показывает некоторую способность»[1]. Склонностью к лености и нелюбовью к упражнениям и вызван, несомненно, тот факт, что, создав несколько первоклассных гравюр черной манерой, смело выдерживающих сравнение с лучшими образцами цветной гравюры Запада, Селиванов довольствовался скромной ролью печатника и в поздний период своей жизни не возвращался к творческой работе.

В черной манере Селивановым выполнены несколько портретов: Александра I, его жены и великих княжен Александры и Марии Павловны. Гравюры эти имелись как в черной, так и в цветной печати. Особенно хорош очень тонко и нежно отпечатанный портрет вел. кн. Александры с оригинала В. Л. Боровиковского (*стр. 357*).

Для конца века характерно появление ряда новых техник гравирования. Правда, литография и деревянная гравюра на торце начали применяться в России только в XIX веке. Техника гравюры акватинтой и лависом, в академической гравюре встречающаяся довольно редко, нашла последователей в лице двух замечательных представителей русской культуры этой эпохи — А. Н. Оленина и Н. А. Львова. Последнему принадлежит серия многочисленных иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия, находящаяся в собрании Гос. Русского музея[2].

[1] Н. Молева и Э. Белютин. Указ. соч., стр. 373.

[2] Авторство Н. А. Львова установлено сотрудницей Гос. Эрмитажа Н. И. Никулиной (см.: Н. Никулина. Н. А. Львов — прогрессивный деятель русской культуры конца XVIII — начала XIX века., Л., 1952. Кандидатская диссертация. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина).

Иллюстрации эти выполнены легким перовым рисунком тушью в сочетании с сепией, легко проложенной кистью, и, по всей вероятности, предназначались для воспроизведения именно в технике лависа или акватинты. Несмотря на несомненную связь этих работ с французскими изданиями «Метаморфоз», сопровождавшимися рисунками Буше и Моро, Львов внес в свои иллюстрации живое чувство античности, выраженное как в самой форме рисунков, заключенных часто в круг или овал, что приближает их к античным камеям, так и в их характере — легком, изящном и простом (*стр. 358*). Эту свою работу автор предназначал «для пользы юношества и художников». Львов являлся также автором рисунков для одного из лучших изданий XVIII века — «Начальное управление Олега» (СПб., 1791), где они гравированы Е. И. Кошкиным. Очень интересны рисунки Львова в его путевых записках, отразившие его внимание к жизни народа. Львов принимал участие в работе Оленина и Егорова по иллюстрированию сочинений Державина, причем разделял сформулированный Олениным, характерный для данной эпохи, взгляд на иллюстрацию: «Изограф ... не повторяет автора и не то же представляет в лицах первый, что второй написал в стихах», но старается «домолвить карандашом то, что словами стихотворец *не мог* или *не хотел сказать*, оставляя иногда тонкий смысл или таинственное значение на собственное проницание читателя»[1].

Техника гравюры лависом применялась Львовым неоднократно. Особенно выразителен вид Выборгского замка, в котором художнику удалось передать характер рисунка кистью. Обладает несомненными достижениями и портрет известной певицы Анны Давиа Бернуцци, воспроизводящий оригинал Левицкого. Львовым гравирована также изящная виньетка на заглавном листе его шутливой поэмы «Русской».

В собрании Гос. Третьяковской галлереи есть очень красивый лист, изображающий русскую пляску. Он гравирован Львовым по рисунку Оленина и представляет балетную сцену. Это один из лучших листов русской гравюры. С именем Оленина связано и превосходное издание басен Хемницера 1799 года, с двухцветными гравированными заставками и концовками, выполненными, возможно, тоже при участии Львова.

Область оформления русской книги XVIII века исследована еще недостаточно. Имена художников, привлекавшихся к оформлению того или иного издания, в ряде случаев указаны не были и восстановить их удалось не везде. Характерно, что в первой половине века к оформлению печатных изданий привлекались лучшие мастера гравюры, тогда как в последующие годы имена крупных

[1] «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота», т. I, ч. 1. СПб., 1864, стр. XXX.

художников в работе над книгой встречаются сравнительно редко. В то же время именно в этот период особенно широкое развитие получает книгоиздательская деятельность. Передовые русские люди, сфера общественной деятельности которых была чрезвычайно ограничена существующим политическим строем, почти единственную возможность для пропаганды своих философских и социально-политических взглядов видели в развитии печати. Во второй половине века продолжает работу старейшее Издательство Академии наук, в котором сосредоточилось издание научных книг, атласов, «фейерверков» и календарей, а также выпускались сочинения отечественных и зарубежных авторов, в том числе первое собрание сочинений Ломоносова, вышедшее в 1751 году. В 1755 году организуется типография при Университете, возникают ведомственные типографии, среди которых особенно выделяется хорошим качеством полиграфического оформления типография горного училища. В 60—70-х годах организуются общества со специально издательскими задачами: «Собрание старающихся о переводе иностранных книг», «Общество, старающееся о напечатании книг», «Типографская компания» и др. В Москве, Петербурге и даже в провинции возникают частные типографии: Решетникова, Клаудия, Шнора, Крылова и др. Появляются типографии и в губернских городах (например, тобольская типография купца Корнилова). То тут, то там зарождаются и почти тотчас же закрываются различные журналы. Разрастается и трагически обрывается совершенно исключительная по своим масштабам издательская деятельность Новикова. В своей собственной типографии Радищев печатает «Путешествие из Петербурга в Москву». В эту эпоху оказывается возможным такое явление, как издание И. Г. Рахманиновым в сельской глуши, недалеко от Козлова, переводов сочинений Вольтера или создание крепостными самодура-помещика Н. Е. Струйского, в его деревне Рузаевке, уникальных по культуре внешнего оформления книг.

Иллюстрации в современном понимании этого слова в изданиях XVIII века встречаются еще редко. Издательский переплет также обычно отсутствует. Основными элементами книжного оформления являются заглавный, или титульный, лист, заставки, концовки, различного рода линеечки, звездочки и прочие украшения, в большинстве случаев никак не связанные с содержанием книги. Некоторые издания дополнялись фронтисписом, иногда иллюстративного, иногда аллегорического характера; часто фронтиспис заменялся портретом автора книги или того исторического лица, о котором в книге идет речь. Одни и те же портреты или книжные украшения, как правило, переходили из одного издания в другое. Титульный лист нередко украшался виньеткой. Качество шрифта и его распределение в некоторых изданиях были очень высокими. Хорошие шрифты встречаются в академической типографии; славилась красотой и разнообразием шрифтов типография Шнора, имевшего собственную словолитню. При построении титульного листа, выработке формата книги и распределении шрифта стремились к наибольшей гармонии целого. Существовали издания, в титульных листах которых ни одна строчка не повторяла другую, отличаясь или по

рисунку шрифта, или по размеру, или по наклону (частично применялся курсив); и в то же время это не вносило разнобоя, наоборот, в композиции соблюдалась строгая закономерность и выдерживался определенный ритм.

В 50—60-х годах в лучших изданиях, таких, например, как «Учреждение воспитательного дома» (1763; изд. 2, 1767—1768), «Устав шляхетного корпуса» (1766), «Привилегия и устав Академии трех знатнейших художеств» (1765), принимали участие ученики Соколова и Чемесова: Д. Ф. Герасимов, Н.Я. Колпаков, А. Я. Колпашников, Г. Ф. Сребреницкий, С. А. Панин. Несколько позднее выступили гравер А. Ф. Березников, художник А. П. Дементьев и др. Характерно, что привлекательное оформление отнюдь не считалось привилегией книг только беллетристического содержания; книги научные, особенно атласы и описания путешествий, выходили с красиво оформленными титульными листами, гравированные планы и карты снабжались нарядными картушами, таблицы эффектно раскрашивались от руки. В ряде случаев применялись типографские заставки, концовки и мелкие украшения, которые иногда размещались среди текста и на полях. Большое место принадлежало также описаниям и изображению всевозможных празднеств, фейерверков, иллюминаций и прочих торжеств, традиция воспроизведения которых сохранялась от петровского времени.

Наряду с книгой и вообще искусством профессиональным, предназначенным в то время для небольшого числа образованных людей (тиражи большинства изданий не достигали и тысячи, и только Новиков в своей огромной просветительной работе довел некоторые издания до нескольких тысяч), существовали искусство и литература, рассчитанные на более широкие круги населения, — это так называемые «лубки», или народные картинки, и лубочные издания сказок, былин и басен, а также сатирические листы, имевшие хождение в различных кругах населения.

Центром производства лубочных изданий была Москва, где в самом городе и в его окрестностях были организованы фабрики, на которых вырезывались картинки и печатались книги различного содержания. Гравировальная фабрика Михаила Артемьева, основанная в конце 50-х годов недалеко от Москвы, выпускала продукцию скорее профессионального характера, так как издававшиеся там листы в подавляющем большинстве были гравированы черной манерой известным гравером И. Штенглином или под его руководством и не шли широко в народ. Среди этих листов, наряду с безымянными, попадаются подписанные именами Петра Дружинина, Филиппа Лебедева, Тихонова; довольно много работ выполнил купеческий сын Дмитрий Пастухов. В середине 70-х годов фабрика принадлежала Белавину и Колокольникову. В самой Москве находилась фабрика народных картинок, просуществовавшая более 50 лет. Ее владельцем

был Илья Ахметьев, а наиболее видным мастером — П. Н. Чуваев. Печатался у Ахметьева и ряд листов со старых досок работы граверов петровского времени.

Обращенный к массовому зрителю, в большинстве своем неграмотному или малограмотному, лубок по самому своему назначению призван был говорить простым и ясным изобразительным языком. Образы в лубке подчас грубы и созданы неискусной рукой, но всегда лаконичны, красочны и очень доходчивы. Многообразие жизненных тем проступает здесь гораздо отчетливее, чем в профессиональной графике, которая носит значительно более официальный характер. Ряд листов повествует о событиях героических, иногда действительных, иногда вымышленных, подчас имеющих реальную основу, хотя получивших легендарное освещение. Есть листы, оповещающие о землетрясении в Македонии, об извержении Везувия или о поимке в Белом море кита необычайных размеров; при этом, как правило, весьма точно указывается источник приводимых сведений (в большинстве случаев номер «Московских ведомостей») и дата. Наиболее «сенсационные» известия, например о поимке сатира или появлении какого-то невероятного зверя, обычно сообщаются «из Гишпании». Есть листы религиозного и нравоучительного содержания, есть чисто развлекательные. Некоторые же лубки предназначались, по-видимому, исключительно для удовлетворения эстетических потребностей зрителя; таковы лубки с изображением птицы Сирин и птицы Алконост, необычайно яркой и красивой раскраски. Вообще раскраска лубков, ставшая впоследствии очень небрежной, во второй половине XVIII века часто была превосходной и отнюдь не ремесленной. Встречаются листы большого художественного вкуса как по подбору, так и расположению красок. Лубки иллюстративного характера иногда представляли собой отдельную картину с изображением героя сказки или былины или какого-нибудь момента повествования, чаще же гравировали небольшие картинки с текстом или без текста с последовательно подобранными эпизодами рассказа. Эти иллюстрации обычно печатались на одной стороне листа и затем разрезались и складывались как книга.

Остается сказать о наиболее интересной разновидности лубочных картинок — о лубке сатирическом, который, не поднимаясь до критики основ существующего строя, все же осмеивал порожденные этим строем недостатки — невежество, взяточничество, дворянскую чванливость, увлечение модами, как бы иллюстрируя то, против чего направляли свои стрелы сатирические журналы. Выводя в смешном виде дворянина, купца или чиновника, автор лубочной картинки всегда явно симпатизирует представителю низшего сословия и создает конфликтные ситуации, при которых ум, сметливость или находчивость простого человека выступают особенно выигрышно. Таковы лубки «Шемякин суд», «Разговор дворянина с крестьянином» и др. Много острой насмешки и в листах, показывающих в комическом виде пьяниц, нерадивых жен и мужей, щеголей и щеголих. Ярко раскрашенный офорт Чуваева «Щеголь и щеголиха» (*стр. 363*) относится к лучшим лубочным листам второй половины века.

П. Чуваев. Щеголь и щеголиха. Лубок.

Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Печатались лубки этого времени преимущественно с металлических досок, выполненных в технике офорта или резцовой гравюры, в большинстве своем только контурно, с последующей раскраской от руки или без раскраски. В некоторых случаях первоисточником лубка служил иностранный образец, всегда, однако, переработанный в духе народного русского творчества.

В области русской графики XVIII века еще много неизведанных страниц. Ряд исследований последних десятилетий позволил нам познакомиться с творчеством Ерменева, с сокровищницей рисунков Лосенко, с тонким даром иллюстратора Львова и многим другим. Но на долю пытливого исследователя будущего остались еще целые пласты незатронутых материалов, открытие которых сулит много захватывающе интересного.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРИКЛАДНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

ПРИКЛАДНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Б. А. Шелковников и Т. Г. Гольдберг[1]

Общий подъем художественной культуры во второй половине XVIII столетия отразился на прикладном и декоративном искусстве. Это сказалось как в улучшении технического качества изделий, так и в значительном расширении объема художественной промышленности. В первой половине XVIII века основными потребителями дорогостоящих художественных изделий были двор и аристократия. В эпоху же расцвета помещичьего хозяйства спрос на предметы прикладного и декоративного искусства стали предъявлять и представители среднего и мелкого дворянства. Потребность в художественно оформленных предметах убранства жилых помещений сильно возросла.

Интересно в этом отношении свидетельство А. Т. Болотова, принадлежавшего к небогатым дворянам. Вспоминая в своих записках от 1789 года убранство родительского дома в 1750 году, он пишет: «...что принадлежит до мебелей, то нынешних соф, канапэ, кресел, тамбуров, комодов, ломберных и других разноманерных столиков и прочего тому подобного не было тогда (т. е. в 1750 году. — *Б. Ш.*) еще в обыкновении: гладенькие и чистенькие лавочки вокруг стен и много-много полдюжины старинных стульцев должны были ответствовать вместо всех кресел и канапэ, а длинный дубовый стол и какой-нибудь маленький складной — вместо всех столиков»[2]. Здесь говорится только о мебели. Но известно, что на столы и комоды ставились подсвечники, жирандоли, вазы, письменные принадлежности и т. д. Поэтому мы вправе распространить свидетельство Болотова о мебели и на другие изделия прикладного искусства, в частности на предметы из стекла, фарфора, металла и т. д.

[1] Т. Г. Гольдберг написаны разделы о серебре и ювелирных изделиях.

[2] «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», т. I. М.—Л., 1931, стр. 136 и 137.

Во второй половине XVIII века расширяется производство на возникших ранее предприятиях художественной промышленности, открываются и новые предприятия, как казенные, так и частные.

Петербургский казенный стеклянный завод продолжал выпускать художественную продукцию вплоть до своего закрытия в начале 70-х годов. С этого времени стекло для двора стал поставлять стеклянный завод в местечке Назье близ Шлиссельбурга (ныне — Петрокрепость), куда были переведены мастера с петербургского завода. Завод в Назье был основан в 50-х годах XVIII века. Первоначально там выпускалось только оконное стекло, но с 1770 года стали изготовлять и стеклянную посуду[1]. В 1777 году завод был сдан в аренду Потемкину[2], который перевел его в Озерки (местечко за Невской заставой, в четырех верстах от Петербурга). В 1792 году, после смерти Потемкина, завод поступил в казну и был объединен с императорским фарфоровым заводом.

Художественное стекло во второй половине XVIII века производилось также на частных заводах Мальцевых и Бахметева. Еще в середине XVIII века Мальцевы основали два завода (в селе Микулино на реке Гусь Владимирской губ. и в селе Радутино Трубчевского уезда Орловской губ.); в 1792 году в деревне Дятьково Брянского уезда возникает третий завод; он становится центром мальцевских предприятий, достигших высшего расцвета в середине XIX века[3]. Завод Бахметева был открыт в начале 60-х годов XVIII века в селе Никольском Пензенского уезда. Во время Пугачевского восстания завод, имевший в то время уже семь печей, был разрушен. В 1775 году его восстановили, и предприятие стало развиваться. В 90-х годах XVIII века Бахметевы владели уже тремя заводами: хрустальным, листового стекла и стеклянной посуды. В 1802 году хрустальный завод выпустил изделий на 45000 рублей — сумма для того времени значительная.

Наличие во второй половине XVIII века четырех крупных центров производства художественной стеклянной и хрустальной посуды[4] и вместе с тем почти полное отсутствие подписных и датированных вещей[5] чрезвычайно затрудняют определение предметов. Поэтому в настоящее время лишь о немногих типах изделий можно с уверенностью сказать, где именно они производились.

Во второй половине и в особенности в последней четверти XVIII века,

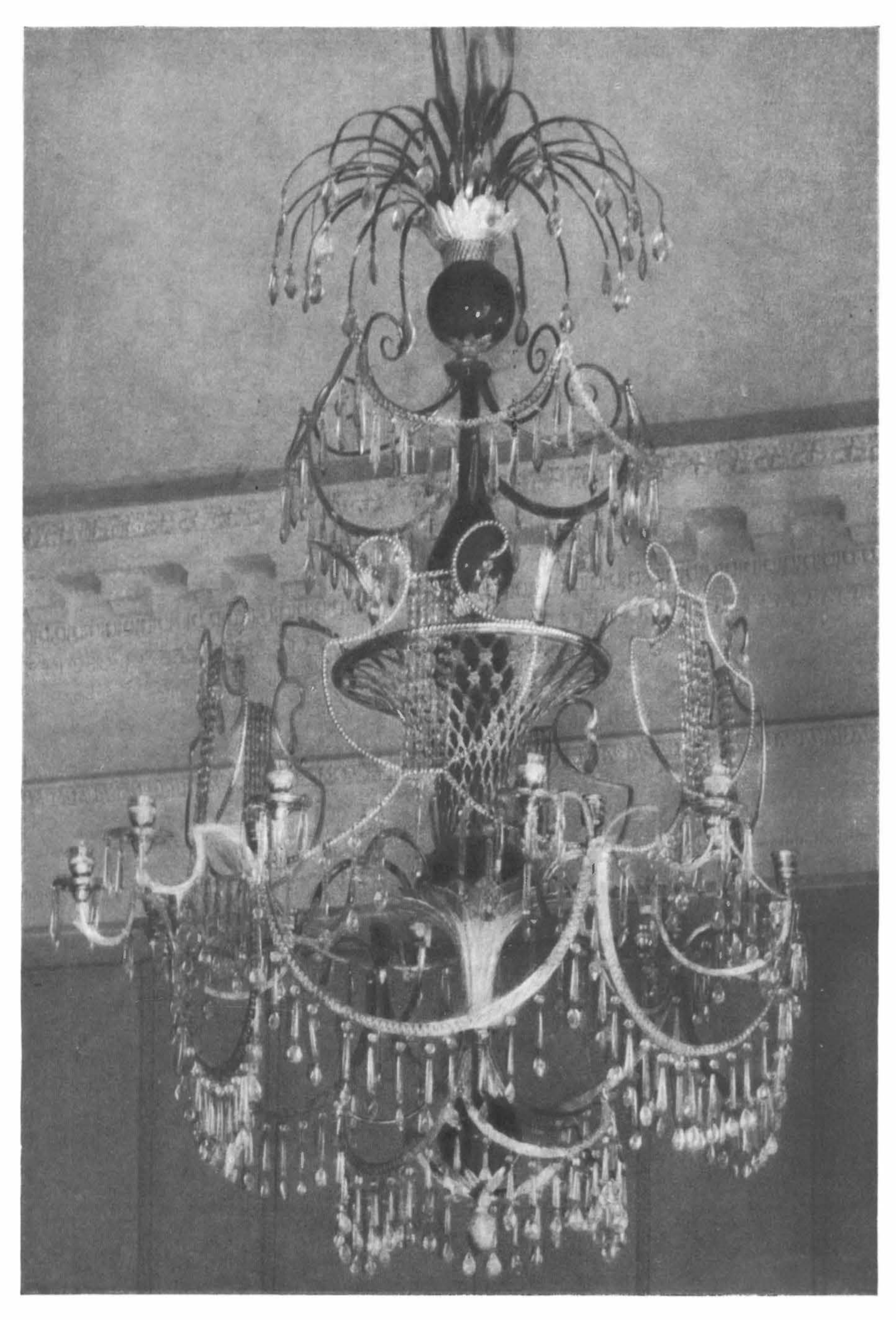
[1] На это указывает предложение директора завода Лилиенталя о рационализации производства. См.: К. Большева. Петербургские заводы художественного стекла. Кандидатская диссертация, 1941, стр. 36 (Архив Академии художеств СССР в Ленинграде).

[2] «150 лет Никольско-Бахметевского хрустального завода князя А. Д. Оболенского». СПб., 1914. Приложения, стр. 45.

[3] К. Большева. К истории Мальцовского стекольного производства.— Сб. «Изобразительное искусство». Гос. Институт истории искусств. Л., 1927, стр. 194—203.

[4] Существовали и другие, менее значительные заводы. К ним относится завод Немчиновых в Дорогобужском уезде Смоленской губ., основанный в 1748 году. См.: Н. Яглова. Художественное стекло заводов Немчиновых XVIII в.— «Сообщения Гос. Русского музея», VI, Л., 1959, стр. 42—45.

[5] Несмотря на указ Сената от 1744 года, обязывавший заводы ставить марки на свои изделия (см. «150 лет Никольско-Бахметевского хрустального завода...», стр. 11), последние подписывались редко.



Люстра. Золоченая бронза, хрусталь и темно-голубое стекло (балясина). Последняя четверть XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

благодаря достижениям Ломоносова в области изготовления цветного стекла, русские заводы переходят к производству окрашенного и молочно-белого расписного стекла. Господствовавшему в середине XVIII века бесцветному гравированному стеклу уделяется сейчас значительно меньшее внимание. Производство цветного стекла было налажено на казенном заводе в Назье, в дальнейшем переведенном, как упоминалось, в Озерки под Петербургом. Этот завод имел особенно большое значение, так как, став с конца XVIII века «императорским», он до середины XIX века был ведущим предприятием русского художественного стекла. Судя по сохранившемуся проекту арендного договора 1777 года, там изготовлялись из цветного стекла различные части к осветительным приборам (люстрам и фонарям)[1] и посуда.

Форма осветительных приборов в это время меняется: у люстр нового типа рожки прикрепляются не к отходящим от центрального стержня металлическим, капризно изогнутым в стиле рококо ветвям, а к обручу, соединенному с центральным стержнем ветвями, хотя и изогнутыми, но значительно более спокойно. Иногда люстры имеют не один, а несколько расположенных друг над другом обручей с постепенно уменьшающимся кверху диаметром. Хрустальные[2] подвески в виде дубовых листьев были заменены в это время также хрустальными пронизками и «слезками» миндалевидной формы. Центральные стержни люстр одевались балясинами, обычно из цветного стекла. Завершались люстры «дождем» из ряда закругленных, вертикально поставленных металлических жгутов со «слезками» на концах. Придерживаясь в общих чертах этой схемы, русские мастера бесконечно ее варьировали, создавая вполне индивидуальные произведения большого декоративного значения.

К изделиям такого рода относятся две замечательные люстры Гос. Эрмитажа. У одной обручу придана овальная форма, наподобие корпуса корабля; к голубой балясине-мачте прикреплен построенный из золоченой бронзы и хрусталиков парус; завершена балясина флагом[3]. Вторая люстра, если и уступает первой по оригинальности, то превосходит ее нарядностью: у нее обруч заменен гирляндой, на балясине же из темно-голубого, почти синего стекла надета в нижней части корзинка из перекрещивающихся прутьев золоченой бронзы (*вклейка*).

В последней четверти XVIII века изменилась и форма фонарей. Призматические фонари середины столетия были заменены колоколовидными. К обращенному основанием кверху колоколу из окрашенного стекла прикреплялись гирлянды из хрустальных пронизок и отдельные «слезки». По тому же принципу, что и люстры, строились жирандоли[4]. Они имели один, два или несколько обручей. Жирандоль с двумя обручами из собрания Эрмитажа с балясиной

[1] «150 лет Никольско-Бахметевского хрустального завода...». Приложения, стр. 48.

[2] Редко из горного хрусталя, чаще из бесцветного, содержащего свинец стекла, называемого также хрусталем.

[3] Воспроизведение см. в кн.: Е. Левинсон, Б. Смирнов, Б. Шелковников, Ф. Энтелис. Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.—М., 1953, рис. 63 (Гос. Эрмитаж, № 52—15).

[4] Настольные осветительные приборы на несколько свечей.

рубинового стекла и частями из прекрасно прочеканенной золоченой бронзы имеет на задней стороне обруча подпись петербургского мастера Фишера (I.A.S. Fischer), работавшего в конце XVIII века (*стр. 371*).

Окрашенное стекло нашло применение и при изготовлении стенников[1] и подсвечников.

Художественная посуда последней трети XVIII века украшалась в основном не гранением и гравировкой, а росписью. Расписывалось как цветное, так и бесцветное и молочно-белое стекло, при этом цветное — золотом и серебром, бесцветное — золотом, белой и пурпуровой эмалью, а молочно-белое и опалесцирующее, в подражание фарфору,— полихромно. На стекле петербургского завода несимметричный орнамент из раковин и завитков уступает место более спокойному и правильному классическому орнаменту из симметрично расположенных гирлянд, венков, бантов и рядов горошин и листьев аканта по краям. Изделия же провинциальных заводов почти до конца века пользовались старой орнаментацией в стиле рококо, уживавшейся с росписью в духе классицизма. Изменилась и форма: барочные стержни ножек кубков и рюмок из ряда граненых яблок заменялись иногда круглыми, иногда многоугольными в сечении стержнями, нередко переходящими постепенно в коническую верхнюю часть. Получившие во второй половине века большое распространение графины имели или коническое, переходящее в горловину, или близкое к цилиндрическому тулово. Характерны для этого времени расширяющиеся кверху раструбом стаканы и цилиндрические кружки и жбаны. Пробки графинов делались или сплющенными с двух сторон, или шаровидными.

Посуды из цветного стекла сохранилось немного. Чаще всего встречаются изделия из синего стекла, затем идут фиолетовые, красные и реже зеленые, красивого изумрудного цвета. Обычно это графины, стаканы, рюмки и кружки. Самой ранней датированной вещью является хранящаяся в Гос. Эрмитаже синяя ваза с цилиндрическим туловом из вертикально поставленных пластинок с просветами между ними и крышкой с голубем. На квадратном основании — надпись золотом «С. П. Бург» и год «1786»[2]. К несколько более позднему времени относятся датированные и подписные изделия завода Бахметева, среди них эрмитажное синее кашпо с надписью: «На хрустальном фабрики Бахметевой в Пензенскаго наместничества городищенской округи при селе Никольском на реке Виргане 1789 г·»[3].

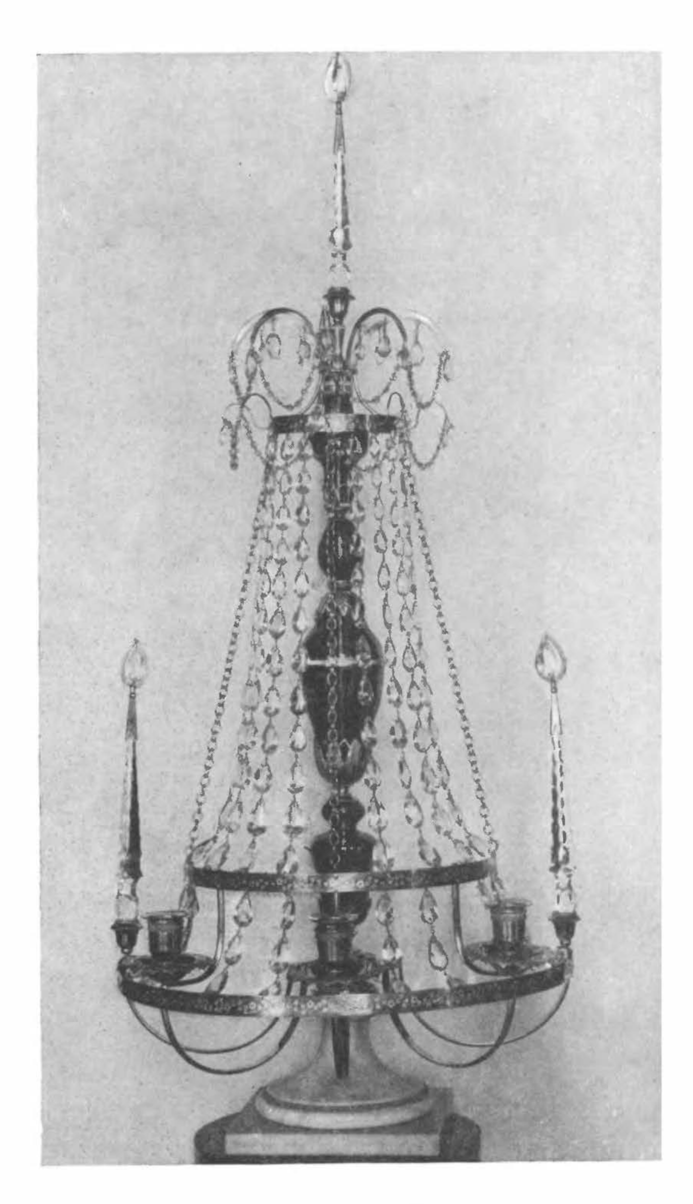
Как уже говорилось, цветное стекло расписывалось серебром и золотом. В большинстве случаев цветное стекло исполнялось по заказу, так как на нем часто встречаются вензели и монограммы. Эти вензели и монограммы окаймлялись

[1] Настенный подсвечник.

[2] Воспроизведение см. в кн.: Е. Левинсон, Б. Смирнов, Б. Шелковников, Ф. Энтелис. Указ. соч., рис. 71 (Гос. Эрмитаж, № Э2241).

[3] Там же, рис. 72. (Гос. Эрмитаж, № ЭРС 1—44).

богатыми орнаментальными картушами с гирляндой цветов. По почерку росписи можно отличить изделия петербургского завода от продукции завода Бахметева. Для цветочного орнамента на стеклянных и фарфоровых изделиях императорского завода XVIII века характерны компактные гирлянды из роз и других цветов и мелких округлых лепестков, в то время как на подписных, следовательно, безусловно исполненных на заводе Бахметева предметах, например на упомянутом кашпо, гирлянды имеют более свободные очертания, обычно с узкими и длинными лепестками. Кроме того, богатые прекрасно цированные (имеющие процарапанный рисунок) картуши на стекле петербургского завода очень близки к картушам на фарфоре. Происходило это, вероятно, потому, что образцом для росписи стекла служил фарфор императорского фарфорового завода.



И. Фишер. Жирандоль. Золоченая бронза, хрусталь и красное стекло. Последняя четверть XVIII века.

Гос. Эрмитаж.

Можно отличать изделия и по форме. Безусловно, на петербургском заводе изготовлены графины обтекаемой формы с плавным и постепенным переходом от тулова к горлу. Стаканы петербургского завода несколько расширяются раструбом кверху, рюмки же имеют коническое пойло, постепенно переходящее в стойку ножки. К сожалению, подписных изделий завода Бахметева сохранилось очень мало. Поэтому выявить типичные формы его посуды затруднительно, тем более, что вышеперечисленные формы петербургского завода были для последнего не единственными. Прекрасным образцом цветного стекла петербургского завода является сине-фиолетовый цилиндрический жбан с двумя ручками и крышкой из собрания Эрмитажа (*стр. 372*). По обеим сторонам тулова в круглом медальоне из белых горошинок помещена монограмма из букв «M. G». По всей

поверхности жбана разбросаны мелкие золотые звездочки, а у края как тулова, так и крышки тянется широкая золотая кайма из ритмично изогнутых колосьев и побегов пшеницы.

Жбан сине-фиолетового стекла с росписью золотой и белой эмалью. Имп. стеклянный завод. Конец XVIII века.

Гос. Эрмитаж.

Помимо цветных изделий, в последней трети XVIII века производилась посуда из бесцветного стекла, которая по качеству делится на два класса. К первому классу относится посуда не вполне правильной формы и грубоватой работы; она украшалась или примитивно исполненной гравировкой, или небольшими золочеными ободками по краю; стойки же ножек, рюмок и бокалов оживлялись сильно изогнутыми цветными нитями или нитевидными пустотами. Ко второму классу принадлежит высококачественная посуда, украшенная реже гранями и гравировкой во вкусе середины XVIII века, чаще — золотой росписью и гранением. Изготовлялась посуда из бесцветного стекла как на казенном петербургском заводе, так и на частных провинциальных; не всегда можно решить, на каком именно заводе сделан тот или иной предмет.

К работам петербургского завода нужно отнести изделия, золоченая роспись которых походит по почерку на роспись фарфора императорского завода. К ним следует причислить рюмки и кубки на квадратной ножке с гранеными стойкой и нижней частью пойла. Украшалась эта посуда в верхней части поясками растительного орнамента из чередующихся и соединенных по три удлиненных лепестков и ягодок. Такой орнамент встречается и на фарфоре; иногда на рюмках и кубках имеются вензеля в картушах. Заводу Бахметева принадлежат изделия, роспись которых аналогична росписи на подписных изделиях этого завода. Кроме того, вероятно, там же изготовлялись цилиндрические стаканы с узкими вертикальными гранями, поскольку подобную форму имеет подписной двухстенный стакан работы лучшего мастера бахметевского завода рубежа XVIII и XIX веков А. Вершинина[1]. Стакан украшен виртуозно исполненной декорацией из цветной соломы,

[1] Воспроизведение см. в кн.: «150 лет Никольско-Бахметевского хрустального завода...», табл. VI.

бумаги и мха, помещенной в пространстве между стенками. Декорация представляет собой пейзаж с домами и человеческими фигурами. Простое и сравнительно дешевое стекло, отделанное примитивной гравировкой, изготовлялось, видимо, на заводах Мальцевых; существует подписной графин этого типа[1]. В собрании Гос. Исторического музея хранятся стаканы бесцветного стекла с гравировкой[2]. В их орнаментации заметно подражание изделиям петербургского завода. На одном из стаканов (38931 / 1901 ст.) имеется вензель «ЕII» в лучах, но значительно менее совершенная, небрежно выполненная гравировка исключает его петербургское происхождение. По-видимому, эти стаканы были сделаны на мальцевских заводах. Бесцветное стекло, расписанное одной белой эмалью, так же как и бутылочно-зеленое с полихромной росписью, вероятно, того же происхождения. Выпуская в основном простую обиходную посуду, мальцевские заводы изготовляли и высококачественное стекло, о чем свидетельствуют художественная люстра и навесы на хрустальных колонках над альтарем в церкви села Дятькова, и сервиз, заказанный двором в начале XIX века[3].

Широко была распространена во второй половине XVIII века посуда из расписного молочно-белого и опалового стекла. Некоторое число сохранившихся до наших дней предметов украшено прекрасно выполненной миниатюрной росписью. Встречаются фризы из ряда крупных цветов на черном или золотом фоне. По почерку эта декорировка настолько близка к росписи фарфора императорского завода конца XVIII века, что петербургское происхождение молочно-белого стекла подобного вида не вызывает сомнения. Примером может служить замечательная цилиндрическая кружка с крышкой, хранящаяся в Гос. Историческом музее (*стр 374*). На тулове изображены в красках мифологические сцены. По краю кружки и крышки тянется фриз из крупных роз на золотом поле. В Русском музее имеется похожая кружка меньшего размера, на ней изображены воин и отшельник. По краю кружки идет фриз из роз по черному полю[4].

Однако большинство сохранившихся произведений молочно-белого стекла отличается невысоким качеством росписи, характеризующейся яркой, с преобладанием пурпура красочной гаммой. Основными мотивами росписи являются отдельные цветы, чаще розы, или небольшие букетики, разбросанные по поверхности предмета. Часто изделия расписываются гирляндами и бантами. Помимо цветов, встречаются жанровые сцены с изображением кавалеров и дам среди пейзажа и завитки в стиле рококо[5]. По материалу это молочно-белое стекло отличается от изделий императорского завода тем, что почти всегда опалесцирует

[1] В 1949 году продавался в антиквариате в Ленинграде.

[2] № 70488/2745 ст.; 38931/1901 ст.; 41092/2434, ст.

[3] К. Большева. К истории Мальцовского стекольного производства, стр. 194—203.

[4] № 16396. Воспроизведение см. в кн.: Е. Левинсон, Б. Смирнов, Б. Шелковников, Ф. Энтелис. Указ. соч., рис. 75.

[5] На последнем основывалась ошибочная датировка этого стекла серединой XVIII века. Однако как костюмы кавалеров и дам, так и гирлянды и банты — переходного к классицизму стиля — указывают на последнюю четверть века.

Кружка молочно-белого стекла, расписана эмалями и золотом. Имп. стеклянный завод. Конец XVIII века.

Гос. Исторический музей.

и в проходящем сквозь него свете имеет розовато-желтую окраску, в отраженном же — голубоватую. Интересным предметом, доказывающим отечественное происхождение опалового стекла, является перечница из Гос. Музея керамики в Кускове (№ 56), с цветочной росписью. На ней имеется надпись по-русски: «Перешница». Подобные изделия из опалового стекла выпускались, вероятно, заводами Мальцевых и Бахметева и петербургским заводом Потемкина.

Помимо осветительных приборов и посуды, в конце XVIII века изготовлялись и крупные вещи декоративного назначения: архитектурное стекло и мебель. На петербургском заводе в 80-х годах XVIII века производились плитки и колонки из цветного и молочно-белого стекла для отделанных по проекту Камерона личных комнат Екатерины II в Екатерининском дворце Царского села. Стены спальни были облицованы плитками молочно-белого стекла, колонки вытянуты из прозрачного фиолетового. Кроме стекла, в композицию стенной облицовки входили сине-белые плакетки английского завода Веджвуда и зеркала, причем блестящая белая поверхность плиток была украшена наложенным орнаментом из золоченой бронзы[1]. По тому же принципу была отделана соседняя со спальней «Табакерка». Здесь стены облицовывались не только белыми, но и синими плитками, плакетки же Веджвуда заменялись барельефами из золоченой бронзы, наложенными на синие стеклянные медальоны[2]. Под плитки и колонки из прозрачного синего и фиолетового стекла была подложена, для лучшей игры цвета, серебряная парча. Применив стекло, Камерон исключительно эффектно и изящно оформил интерьеры, сохранив строгость классического стиля.

Все это блестящее убранство разрушено в годы фашистской оккупации. Но, к счастью, сохранился стеклянный ломберный столик, находившийся в «Табакерке». Он был исполнен одновременно со стенной облицовкой по рисунку

[1] Воспроизведение в кн.: Е. Левинсон, Б. Смирнов, Б. Шелковников, Ф. Энтелис. Указ. соч., рис. 28.

[2] Там же, рис. 27.

Фигура собаки. Фаянс, расписанный по сырой непрозрачной глазури. Петербургский казенный завод. 1769 год.

Гос. Эрмитаж.

Камерона на петербургском заводе[1]. Квадратные в сечении ножки столика вытянуты из прозрачного синего стекла, а царга (рама) выложена продолговатыми синими плитками по сторонам и белыми квадратами на углах. Под прозрачное синее стекло, так же как на стенных облицовках, подложена серебряная парча. Столик украшен золоченой бронзой.

В конце XVIII и особенно в начале XIX века получил широкое употребление так называемый свинцовый хрусталь, до этого применявшийся лишь для изготовления подвесок и пронизок осветительных приборов. Более тяжелое, мягкое и легкоплавкое свинцовое стекло обладает одним ценным свойством — блеском, лучше всего выявлявшимся в бесцветном хрустале. Поэтому в конце XVIII века в производстве высококачественных предметов цветное стекло уступает место бесцветному хрусталю. Последний украшался гранением особого вида, что усиливало его блеск и радужную игру. На поверхности толстостенных хрустальных предметов прорезались пересекающиеся, клиновидные в профиле бороздки, расчленявшие ее на отдельные, похожие на граненые камни выпуклости; отсюда произошло название гранения этого вида — алмазная грань. Однако широкое развитие производства изделий из хрусталя с алмазной гранью падает уже на первую четверть XIX века и потому рассмотрение их выходит за пределы настоящей главы. Следует отметить лишь одно обстоятельство: если раньше из античного искусства черпали только формы и орнаментацию, то теперь начали имитировать и древние материалы, в частности бронзу и керамику. В эту эпоху фарфоровые предметы стали сплошь золотить или окрашивать, подражая античной бронзе или красноглиняной керамике. В стеклянной же промышленности рубежа XVIII и XIX столетий и начала XIX века не дошли до полного забвения свойств материала. Основное качество стекла и хрусталя — прозрачность — оказалось в таком противоречии с непрозрачными материалами, какими являются металл и керамика, что даже в эпоху наибольшего увлечения памятниками античной материальной культуры — в первую треть XIX века — подражание бронзовым и глиняным изделиям античности почти не коснулось стеклянного и хрустального производства[2].

Развитие художественной керамики во второй половине XVIII века шло по двум направлениям — фарфорового и фаянсового производства. Фарфоровое производство переживало бурный рост и к концу XVIII века достигло высокого технического и художественного уровня не только на императорском петербургском заводе, но и на частном заводе Гарднера. Успехи фаянсового производства

[1] Там же, рис. 33, 34. Хранится в Екатерининском дворце-музее в гор. Пушкине.

[2] Стеклянные изделия, исполненные в духе античной керамики, встречаются редко. Стеклянные подражания золоченой бронзе неизвестны.

были значительно скромнее, что в большой мере объясняется конкуренцией, с одной стороны, фарфора как отечественного, так и импортного, с другой,— развившегося в это время кустарного фаянсового производства в Гжельском районе[1]. В этом отношении интересны сохранившиеся сведения об объеме продукции основанного еще в 1724 году в Москве фаянсового завода Гребенщикова, выпустившего в 1768 году продукции на 3563 рубля т. е. почти в три раза меньше, чем в 1754 году. В 1773 году завод изготовил фаянса всего на 906 рублей, превратившись в небольшое кустарное предприятие. В следующем 1774 году завод, видимо, совсем прекратил свое существование, так как в изданной в том же году карте Московской провинции со сведениями о промышленных предприятиях ни о нем, ни о заводе Матвеева, к которому он перешел в 1773 году, ничего не сказано[2]. Второй фаянсовый завод, основанный правительством в Петербурге на Выборгской стороне в 1752 году, просуществовал до начала XIX века[3], но и здесь размер производства, видимо, не был велик, ибо до нас дошло немного его изделий, так же как и фаянсовых изделий завода Гребенщикова.

Изделия петербургского фаянсового завода сравнительно хорошо моделированы и имеют более белую, чем изделия Гребенщикова, глазурь; расписаны они в большинстве случаев не по сырой глазури, как у Гребенщикова, а над глазурью. Это имело важное значение и, по-видимому, способствовало большей конкурентной способности петербургского завода, так как надглазурная роспись позволяла применять более богатую и яркую красочную палитру; в данном отношении фаянс петербургского завода приближался к фарфору. Из сохранившихся изделий завода особенно хороши крупные предметы и среди них датированная 1780 годом миска из собрания Гос. Эрмитажа(*стр. 377*). Изготовлялись на заводе и скульптуры, хотя и реже, чем посуда. К раннему времени относится расписанная по сырой глазури, возникшая в 1769 году, фигура сидящей собаки, положившей левую лапу на голову кабана (Гос. Эрмитаж; *вклейка*). Статуэтка хорошо выполнена в техническом отношении, правдиво и выразительно моделирована. Окрашена она значительно слабее. Окраска не ровна и не чиста по тонам, палитра ограничена. На белой собаке — желтый, окаймленный синими полосками ошейник, щетина на голове кабана оттенена буро-фиолетовой краской, основание же, изображающее землю,— зеленой.

Завод ставил свою марку: два переплетенных якоря под короной — герб Петербурга. Кроме марки часто указывался год исполнения предмета.

Если в середине XVIII века петербургский фарфоровый завод был единственным предприятием этого рода в России, то в последней трети столетия

[1] О гжельской керамике см. в разделе «Народное искусство».

[2] А. Салтыков. Первый русский керамический завод. М., 1952, стр. 27.

[3] А. Селиванов. Второе прибавление к книге: «Фарфор и фаянс Российской империи». Владимир, 1906, стр. 22 и 23.

Фаянсовая миска с надглазурной полихромной росписью.
Петербургский казенный завод. 1780 год.

Гос. Эрмитаж.

наряду с ним существовало уже пять частных заводов, однако петербургский в течение всего XVIII века сохранял ведущее положение.

В середине 60-х годов в истории завода произошло два важных события. Во-первых, была изменена рецептура приготовления фарфоровой массы: оренбургскую глину заменили высококачественным глуховским каолином, вместо же алебастра в состав массы стали вводить полевой шпат [1]. Масса получилась более мелкозернистая и пластичная и, следовательно, более удобная в работе. Изделия, созданные по новой рецептуре, имели приятный, слегка желтоватый цвет, вместо некрасивого сероватого. Кроме того, на фарфоре, изготовленном по старой рецептуре, в местах, не покрытых глазурью, выступали после обжига буровато-зеленые пятна, похожие на плесень, которые приходилось маскировать сплошной окраской или золочением, на табакерках же скрывать под металлической оправой. На предметах из новой массы пятна не выступали и необходимость их маскировки отпадала. В конце 60-х годов был получен замечательный по мелкозернистости и красоте матовой поверхности, цвета слоновой кости, неглазурованный фарфор, так называемый «бисквит», что позволило заводу начать производство из этого материала скульптур. Судя по подписям на датированной

[1] «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904». СПб., 1906, стр. 70—71.

1769 годом бисквитной фигуре Гос. Русского музея «Спящий амур», этот материал был изобретен Андреем Черным. Моделировал фигуру скульптор Ксавери, работавший, как видно по сохранившимся подписным изделиям, до 1777 года[1]. Те же подписи и дату 1776 год имеет великолепная бисквитная группа, представляющая двух обнявшихся мальчиков, в половину натуральной величины (приобретена Эрмитажем в 1958 году)[2]. С этого времени по техническим качествам как глазурованный, так и неглазурованный фарфор императорского завода стоял на уровне лучшего западноевропейского.

Другим значительным событием было учреждение при заводе школы для детей мастеров, что способствовало подъему художественной стороны дела. В училище принимались дети 5—10 лет, которых обучали, помимо общеобразовательных предметов, рисованию, лепке, а более способных — дополнительно перспективе и архитектуре. Окончив школу, молодые рисовальщики и лепщики поступали на завод, что обеспечивало последнему приток необходимых квалифицированных кадров[3].

Но не вся продукция императорского завода находилась на высоком техническом уровне. Помимо высококачественного фарфора для двора завод выпускал изделия и на продажу, для удовлетворения сильно возросшего во второй половине XVIII века внутреннего спроса на фарфоровую посуду. Здесь императорскому заводу пришлось столкнуться с конкуренцией как импортного мейсенского фарфора, так и продукции частных заводов. Чтобы справиться с конкуренцией и обеспечить сбыт, приходилось удешевлять продукцию путем снижения качества. Фарфор, выпущенный на продажу, не отличался техническим совершенством — глазурь часто имела изъяны в виде бурых пятнышек и темных точек; краски не обладали достаточным блеском, их палитра была сравнительно бедна. Букеты и отдельные разбросанные цветы, реже цветочные гирлянды и венки, встречающиеся в росписи высококачественных изделий, стали основным видом украшения фарфора, выпускавшегося на продажу.

В художественном отношении живопись цветов на ординарных изделиях немногим отличалась от росписи предметов высококачественных. Уступая последним по тонкости рисунка и красочности, роспись и в товарной продукции с большим мастерством распределялась на белой фарфоровой поверхности, в полном согласии с формой. Да и характер ее был единым: это — реалистически исполненные изображения садовых и полевых цветов, получившие, по почину мейсенского завода, широкое распространение, начиная с 40-х годов XVIII века, на фарфоровых изделиях всей Европы. Прекрасным примером цветочной росписи может служить квасник Гос. Русского музея (№ 903).

[1] Приобретена скульптура в 1946 году (Гос. Русский музей, № Ф. 673; дл. 50 см). На ней с одной стороны основания подпись «F:H:Xavery 1769», с другой — «Составитель массы Андрей Чернов. 1769».

[2] ЭРФ. 7218. См. Б. Шелковников. Скульптор Ксавери на петербургском фарфоровом заводе.— «Сообщения Гос. Русского музея», VII. Л., 1961.

[3] «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904», стр. 61.

Орнаментальная роспись из стилизованных растительных и геометрических узоров встречается в это время на фарфоре реже, причем обычно на высококачественных предметах. Фриз из волнистого или вьющегося орнамента писался золотом на цветном фоне. В конце века фон стал занимать значительную часть поверхности, скрывая от глаз красивый белый цвет фарфоровых изделий. В более же ранний период цветная лента идет лишь по борту тарелок и блюд, у края мисок, чашек и других аналогичных предметов. В 90-х годах XVIII века получила распространение золотая или цветная лента с изображением полихромных больших роз или полевых цветов.

Ваза. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. Последняя четверть XVIII века.

Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине.

Фигурная, обычно аллегорическая живопись встречается сравнительно редко, так же как и пейзажная, вошедшая в моду лишь в конце столетия. Как первая, так и вторая сохраняли эскизный характер, вполне отвечавший декоративному назначению росписи. Прекрасно исполненные миниатюрные портреты чаще всего писались силуэтом в одном тоне, в подражание камеям. Полихромная миниатюра попадается как исключение.

На заводе работало несколько десятков художников-мастеров. Но так как они не подписывали своих произведений, то мы, зная многие имена, не имеем представления об индивидуальных особенностях их творчества. С 1783 года во главе живописной части стоял выдающийся мастер-миниатюрист А. П. Захаров.

Капризно изогнутые в стиле рококо формы, сохранявшиеся до конца 60-х годов, постепенно заменяются более геометрически правильными и всегда симметричными. Завитки и вольно изогнутые или перевитые побеги, служившие ранее ручками, уступают место маскаронам, обычно в виде женского лица. Такие ручки были широко распространены на крупных предметах: вазах, мисках, бутылочных и рюмочных передачах конца XVIII века. Великолепные по исполнению декоративные вазы, достигающие почти метра в высоту, выпускались заводом в сравнительно большом количестве. Лучшие из них, имеющие мягкие,

48*

округлые, свойственные керамике очертания, украшались гирляндами лепных цветов, медальонами и живописью, лишь в редких случаях покрывавшей значительную поверхность. Худшие же, не без влияния декоративных изделий Севра, отличались угловатыми формами,более свойственными дереву и металлу, чем керамике. Прямолинейные формы посуды (в частности, цилиндрические чашки с угловатыми ручками) с развитием классицизма становятся преобладающими.

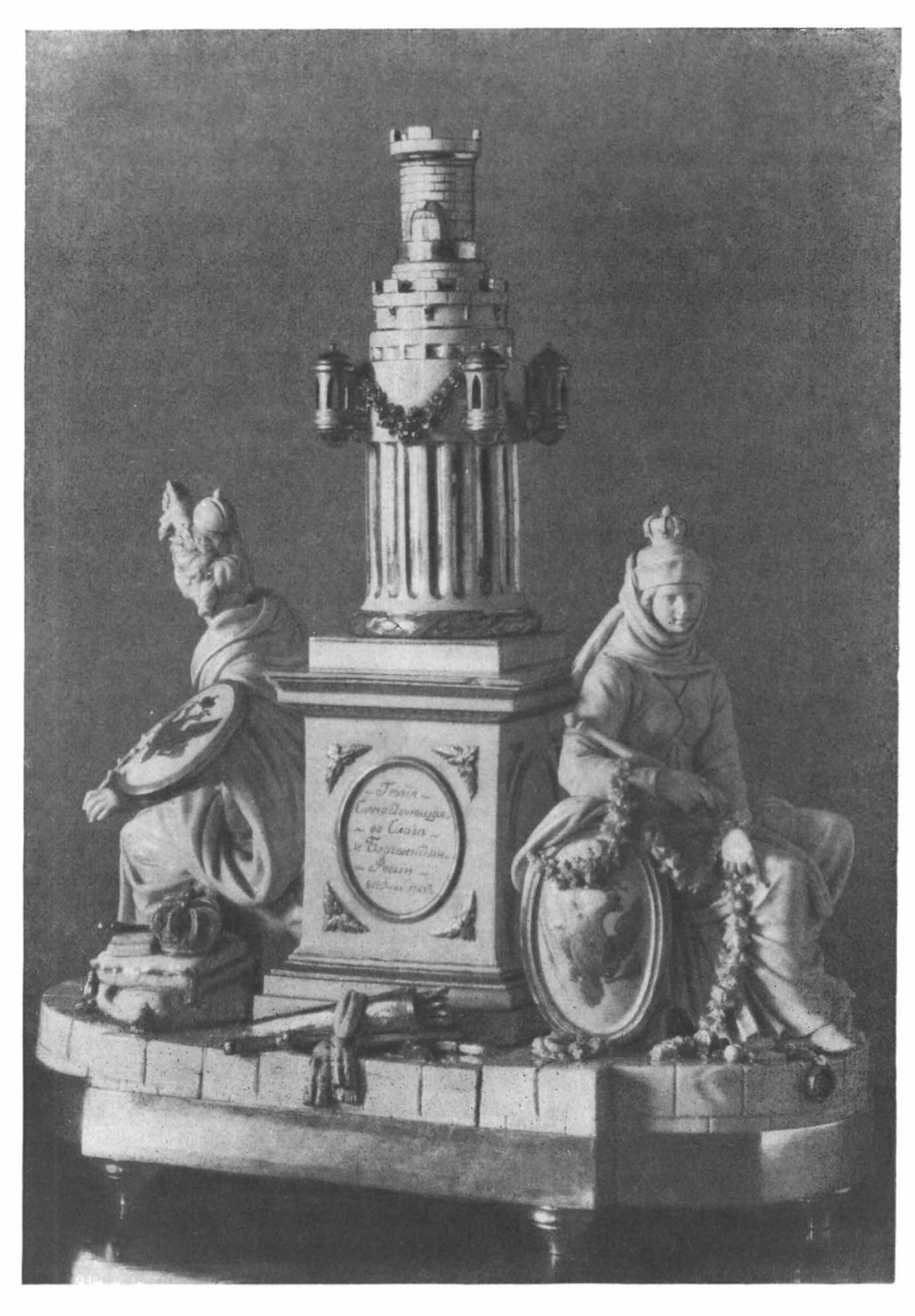
Замечательным примером декоративных изделий является большая, около 90см высоты, ваза, находящаяся в г.Пушкине (*стр. 379*)[1]. Убранство вазы чрезвычайно лаконично: ее белая поверхность украшена вертикальными бороздками; на лицевой стороне — овальный, поддерживаемый двумя лавровыми ветвями медальон с вензелем «Е II»; на плечики брошена гирлянда из белых лепных цветов; на крышке — лепной золоченый орел. Вазу моделировал, вероятно, скульптор Ж. Д. Рашетт, поступивший на завод в 1779 году и возглавлявший модельмейстерскую часть до 1804 года.

В последней четверти XVIII века завод выпустил несколько сервизов, из которых замечательны четыре: «арабесковый», «яхтинский», «кабинетский» и «юсуповский»[2]. Самым грандиозным был первый из них, «арабесковый» (*стр. 382*), изготовленный в 1784 году. Он рассчитан на 60 персон и состоял из 973 вещей. Свое название сервиз получил от украшающего его гротескового орнамента из стилизованных растительных завитков, переплетающихся с изображениями ваз и головок, исполненных, в подражание камеям, в одном тоне. В XVIII веке этот гротесковый узор назывался «арабесками». В центре блюд и тарелок и на лицевой стороне крупных предметов, таких, как миски и бутылочные передачи, помещены в сложных картушах из гротесков миниатюрные аллегории: плодородия, промышленности, искусств, правосудия и другие. Аллегорические фигурки также однотонны и представлены в античных одеяниях.

В состав сервиза входит настольное украшение, называвшееся в XVIII веке «филе», исполненное по апробированным Академией художеств моделям Рашетта. Оно состоит из 9 частей — групп и фигур, прославляющих события екатерининского времени и саму императрицу. В центре помещена большая фигура в рост — памятник Екатерине II; по обе стороны расположены две аллегорические фигуры — «Человеколюбие» и «Справедливость», восхваляющие добродетели императрицы. Далее размещены две аллегории на присоединение Крыма и вассалитет над Грузией. Группа «Крым или Таврия под державою Екатерины II» включает в себя две сидящие по сторонам колонны с башенкой фигуры. Первая фигура изображает татарского князя, опустившего свое оружие (саблю); вторая — женщину с оливковой ветвью в одной руке и корзиной с яблоками и грушами в другой; она означает «Согласие». Группа «Грузия под покровительством России» также состоит из двух сидящих женских фигур (*стр. 381*), олице-

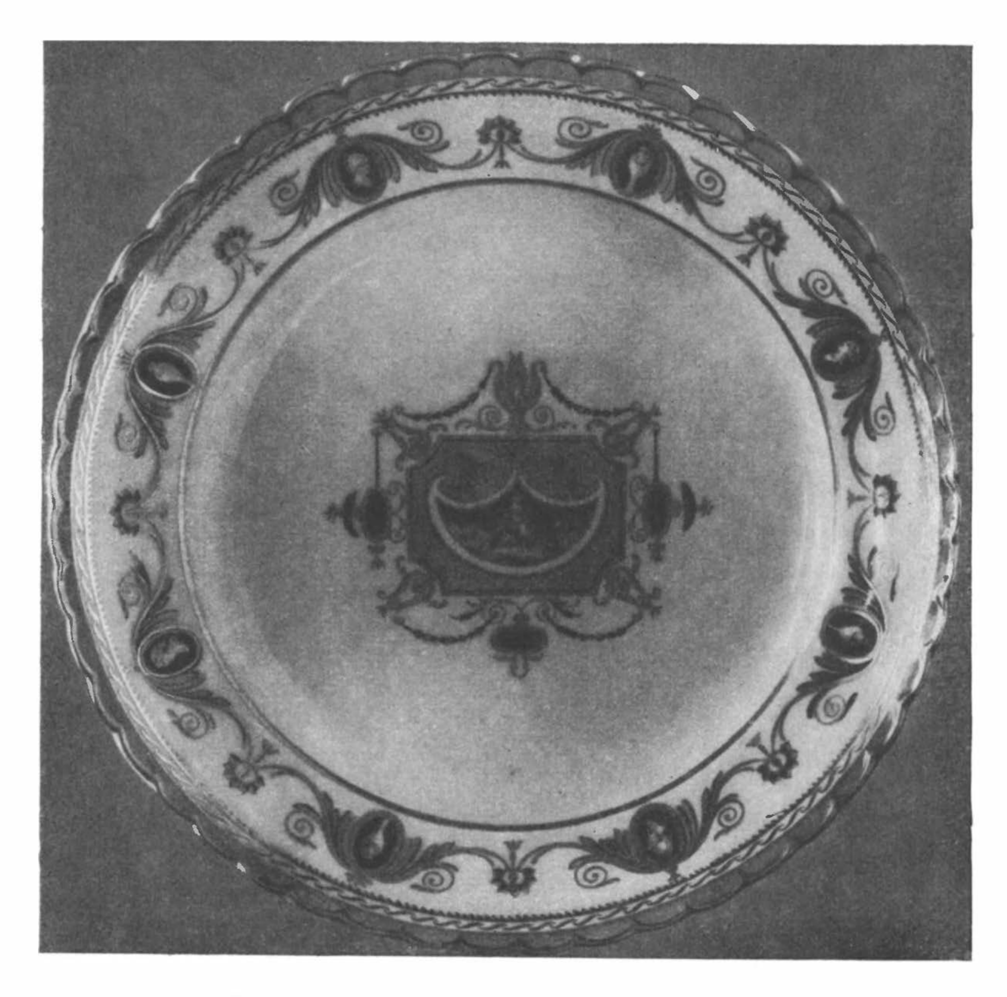
[1] Екатерининский дворец-музей. Воспроизведена в кн.: «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904», рис. 80.

[2] Основная часть сервизов хранится в Гос. Русском музее.



Грузия. Фарфоровая группа из настольного украшения к «арабесковому» сервизу.
Имп. фарфоровый завод. 1784 год.

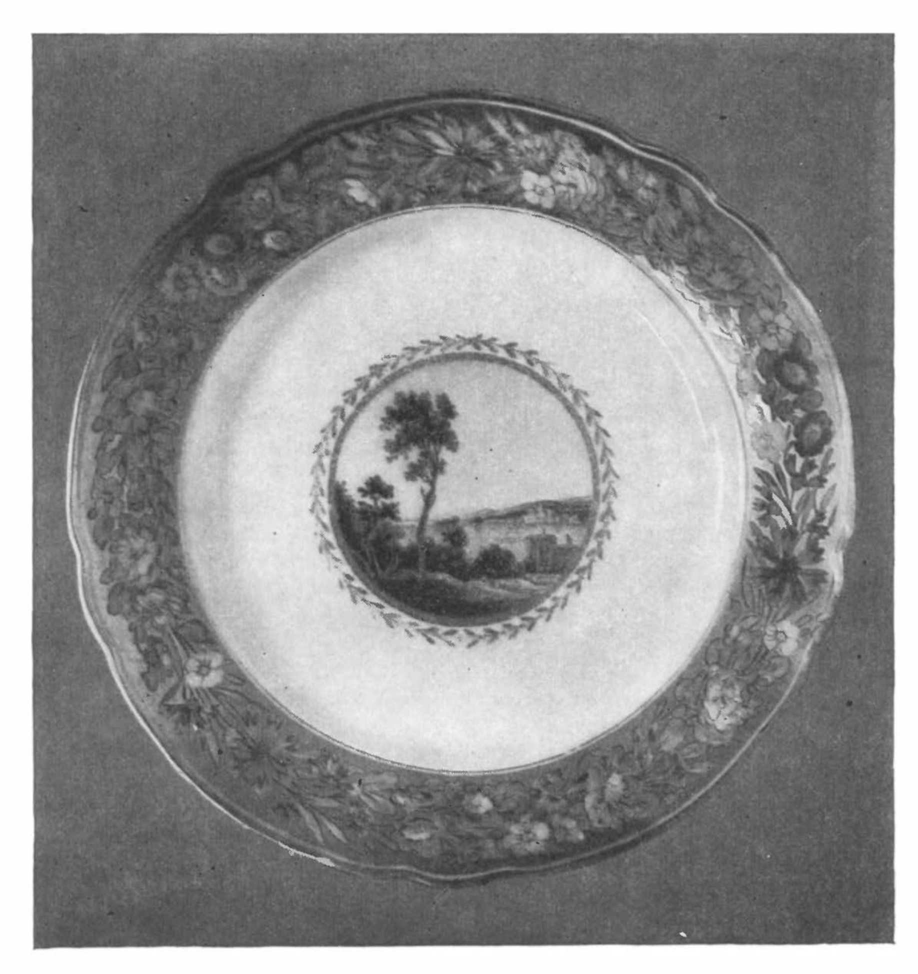
Гос. Русский музей.



Фарфоровая тарелка от «арабескового» сервиза.
Последняя четверть XVIII века.
Гос. Русский музей.

творяющих Грузию и Россию. К этому настольному украшению относятся и четыре аллегорические группы: «Морская сила», «Военная сила», «Великодушие» и «Правление». Все группы хорошо построены, ясны по композиции и красивы по силуэту.

Второй — «яхтинский» — сервиз по формам тождественен «арабесковому», по орнаментации же очень близок к нему, с той только небольшой разницей, что в клеймах, вместо миниатюр на аллегорические сюжеты, помещены двуглавые орлы, которые в лапах держат флаги с перекрещенными якорями — символ флота. Исполненные в конце века, «кабинетский» и «юсуповский» сервизы по формам сходны с предыдущими, но у них ручки в виде побегов заменены маскаронами наподобие женских лиц, часто, как уже говорилось, встречающимися в это время. В центре же тарелок *(стр. 383)* и блюд и на тулове крупных предметов расположены эскизно написанные итальянские архитектурные пейзажи, в круглых

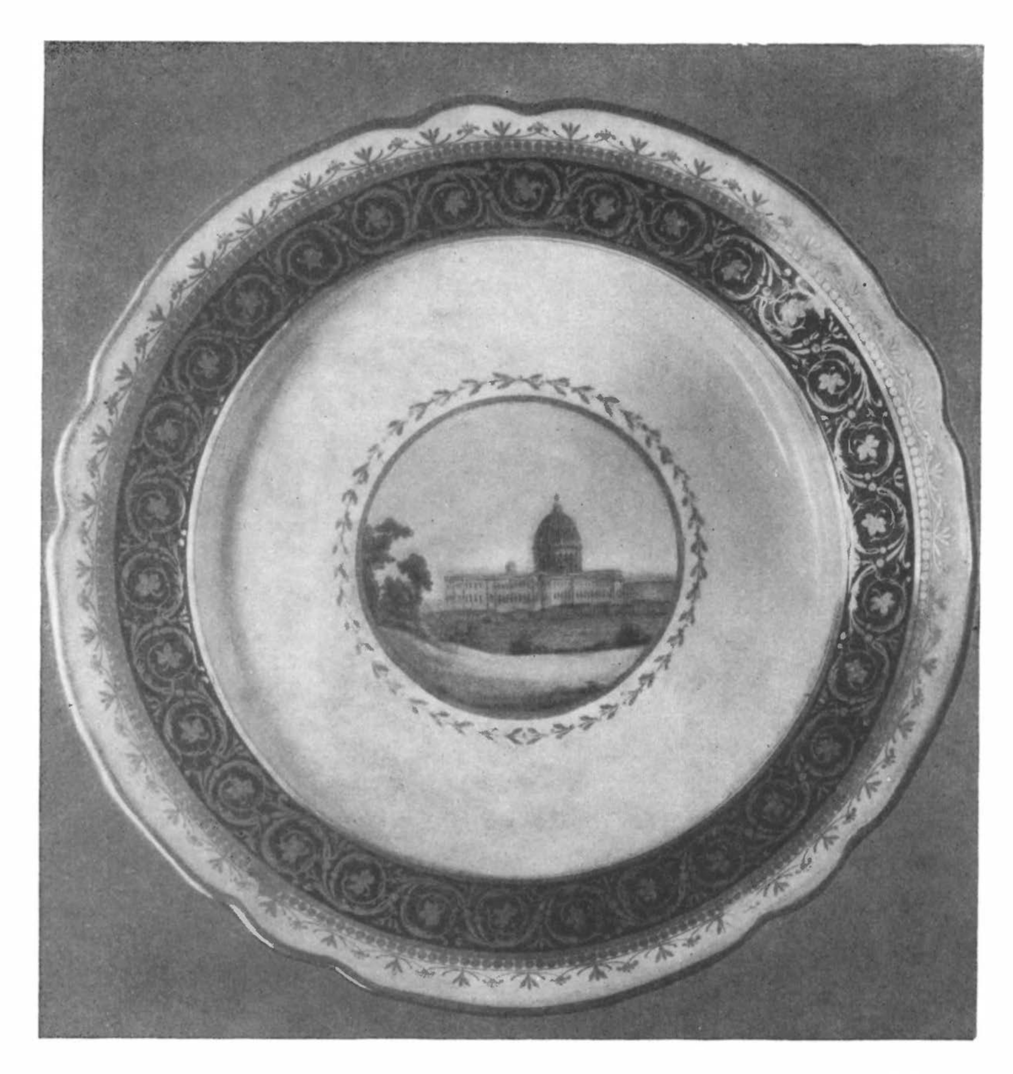


Фарфоровая тарелка от «кабинетского» сервиза.
Последняя четверть XVIII века.

Гос. Русский музей.

или овальных медальонах (в зависимости от формы предметов). Борт входящих в «кабинетский» сервиз предметов украшен широким поясом из крупных полихромных полевых цветов по золоченому полю. У «юсуповского» (*стр. 384*) сервиза цветы заменены золотым, непрерывно вьющимся узором, фон — синий, подглазурный.

Создание настольного украшения к «арабесковому» сервизу было возможно лишь при хорошей постановке модельного дела. Действительно, в последней четверти XVIII века, после изобретения высококачественного бисквита, завод выпустил замечательные скульптурные произведения, оказавшие большое влияние на продукцию XIX века и на частные фарфоровые заводы. Нередко изготовлялись скульптуры на мифологические и аллегорические темы. Бисквит является прекрасным материалом также для портретных бюстов и барельефов, так как хорошо передает тончайшие детали формы. Рашетт исполнил ряд моделей для бисквитов. Среди них следует упомянуть выдающийся тонкостью моделировки лица бюст Екатерины, созданный по оригиналу Шубина.



Фарфоровая тарелка от «юсуповского» сервиза. Последняя четверть XVIII века.

Гос. Русский музей.

Особенно ценны две серии фигур и групп на национальные темы. Одна посвящена народам России и выполнена по вышедшей в Петербурге в 1776—1777 годах книге И. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов...» (*стр. 385*). Фигуры данной серии выпускались в бисквите и в глазурованном и раскрашенном фарфоре.

Мастера, лепившие скульптуры этой серии во главе с Рашеттом, стремились как можно правдивее изобразить народы России. Поэтому весьма реалистически переданные фигуры и группы народностей едва ли имеют себе равных в Европе[1]. К сожалению, несмотря на всю серьезность, проявленную мастерами

[1] Ближе всего к изделиям петербургского завода стоят фигуры на бытовые темы королевского завода в Копенгагене.

в решении этой задачи, далеко несовершенные иллюстрации в книге Георги снизили этнографическую ценность скульптур. Вторая серия «Петербургские ремесленники и уличные торговцы» (*стр. 386 и 387*), также выполненная под руководством Рашетта, удачнее первой. Это объясняется не только тем, что графические образцы, по которым они создавались, более высокого качества, но и возможностью мастеров самим наблюдать запечатлеваемые ими типы. В XIX веке петербургский завод неоднократно выпускал фигуры и группы народностей, серии статуэток «Городские типы». За казенным заводом последовали и частные, сперва — Гарднера, затем — Попова. Национальные темы прочно вошли в русский художественный фарфор.

Казанский татарин. Фарфоровая фигура из серии «Народы России». Имп. фарфоровый завод. Последняя четверть XVIII века.

Гос. Русский музей.

В конце XVIII столетия научились ровно заливать одним цветом большие поверхности и создавать красивые по цвету фоны. Среди последних замечателен темно-фиолетовый с голубовато-сизым отливом — иризацией, не уступающий по ровности и глубине тона лучшим достижениям венского завода. Этот фон имеется на исполненном в 1799 году сервизе для двух лиц (tête á tête) с видом итальянских крепостей[1]. На чашках, сахарнице и чайнике этого сервиза преобладают прямолинейные очертания, характерные для стиля рубежа XVIII и XIX столетия. Лишь кофейник и сливочник сохранили старую грушевидную форму, более свойственную керамике. Фиолетовый фон, богато украшенный рельефными золотыми арабесками, покрывает всю не занятую пейзажами лицевую поверхность предметов. Пейзажи везде обрамлены прямоугольными рамками, плохо согласованными с округлыми формами кофейника, сливочника, блюда и блюдечек, что несколько снижает высокую художественную ценность этого первоклассного сервиза петербургского завода[2]. Красивый зеленый фон имеет туалетный прибор, начатый в конце XVIII и оконченный в первые годы XIX века.

[1] «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904», рис. 163, 164.

[2] Хранится во Дворце-музее в Павловске. Диаметр блюда 33 см.

Продавец рыбы с покупательницей. Фарфоровая группа из серии «Петербургские ремесленники и уличные торговцы». Имп. фарфоровый завод. Последняя четверть XVIII века.

Гос. Русский музей.

Туалет сохранил изящные формы классицизма XVIII столетия и, помимо зеленого фона и позолоты, украшен мифологическими сценами, исполненными живописью в одном тоне. Нарядно зеркало с двумя женскими фигурами по сторонам, выполненными в бисквите. Его верхняя часть декорирована позолоченным орлом и такими же гирляндами цветов, вольно, без соблюдения симметрии брошенных на зеркальную раму (*стр. 388*)[1]. В состав туалета входят два канделябра, нижнюю часть которых, в виде колонок на пьедестале, обвивают лепные гирлянды цветов и три амура из бисквита. На колонках стоят вазочки с букетами цветов из золоченой бронзы, в чашечки которых вставлены профитки для свечей. Туалет относится к выдающимся произведениям петербургского завода как по красоте форм, так и по удачному сочетанию белых скульптур с зеленым фоном и позолотой. С конца 60-х годов на изделиях петербургского завода ставилась, обычно подглазурная, синяя марка из буквы *Е* и цифры *II* — вензель Екатерины; с 1796 года, при Павле — буква *П* под короной.

Из частных фарфоровых заводов можно говорить лишь о заводе Ф. Я. Гарднера, так как об остальных[2], кроме факта их существования, нам почти ничего не известно; не сохранилось и предметов, которые с уверенностью можно было бы им приписать. Завод Гарднера был основан в 1766 году в сельце Вербилках Дмитровского уезда Московской губернии. Франц Гарднер, англичанин по происхождению, до открытия завода исследовал русские месторождения фарфоровых глин и остановился на глуховском каолине. Видимо, Гарднер был знаком

[1] Хранится во Дворце-музее в Павловске. Высота 92 см.

[2] Заводы: В. М. Волкова — в Севске Орловской губ., А. И. Бахметева — в Пестровке Пензенской губ., Фишера — в Гатчине Петербургской губ., Шкурина — в Петербурге.

с технологией фарфора, но, возможно, ему помогал в этом отношении Ж. Ф. Гаттенбергер. Во всяком случае, дело очень быстро пошло на лад, так как А. Болотов в своих записках, составленных по дневникам 1770 года, описывая промышленность Дмитрова, говорит следующее: «А из заводов в особливости славился заведенный за 3 года до того (то есть в 1767 году. — *Б. Ш.*), в сельце Вербильцове, фарфоровый аглинским купцом Гарднером, который после сделался так знаменит, что делаемая на оном посуда в доброте малым чем уступала саксонской и во всей России вошла в употребление»[1].

Молочница. Фарфоровая фигура из серии «Петербургские ремесленники и уличные торговцы». Имп. фарфоровый завод. Последняя четверть XVII века.

Гос. Русский музей.

Свидетельство о высоком качестве изделий завода Гарднера находит полное подтверждение при изучении сохранившихся предметов: черепок лучших изделий отличается белизной и мелкозернистостью, глазурь — чистотой и блеском, краски же и позолота почти не уступают краскам и позолоте на изделиях петербургского завода. Как коммерческое предприятие, завод в основном выпускал рассчитанную на рынок ординарную продукцию. Ее следует сравнивать с аналогичной продукцией петербургского завода, которой гарднеровские изделия в отношении художественных достижений немногим уступали, по цене же, видимо, были значительно доступнее, и это обеспечило им широкий сбыт, что засвидетельствовано Болотовым. Ординарные изделия XVIII века завода Гарднера дошли до нас в большом количестве, а высококачественные встречаются значительно реже. Расписывался ординарный гарднеровский фарфор так же как и фарфор петербургского завода, букетами и отдельными разбросанными цветами, но по почерку эта роспись различается. На гарднеровском фарфоре часто можно увидеть пурпуровые цветы с крупным верхним и маленьким нижним лепестками; они настолько типичны по рисунку, что по ним можно определять предметы независимо от марки. В художественном отношении и ординарная продукция завода стояла на должной высоте. Букеты всегда писались там, где это требовалось по форме, отдельные же цветы со вкусом и с чувством меры распределялись по поверхности,

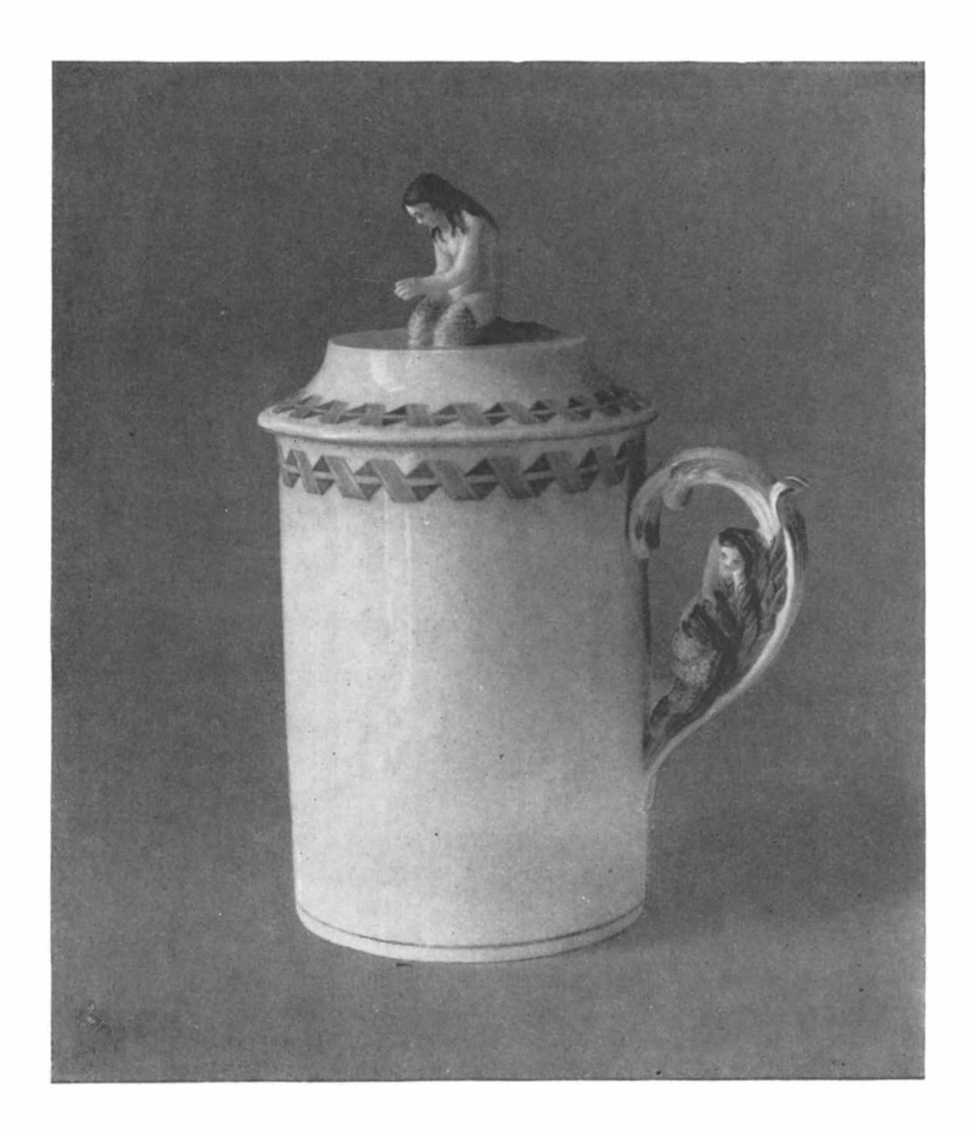
[1] «Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1738—1794», т. 2. СПб., 1871, стр. 993. Основанный Гарднером в 1766 году, завод, видимо, стал работать лишь в следующем 1767 году, ибо такой точный в своих сообщениях мемуарист, как Болотов, именно эту дату считает годом возникновения завода.

Зеленый туалет, зеркало и два канделябра. Фарфор. Зеркало. Золоченая бронза. Имп. фарфоровый завод. Конец XVIII — начало XIX века.

Дворец-музей в Павловске.

оставляя большую ее часть свободной от росписи. Прекрасным образчиком посуды завода Гарднера является фарфоровая кружка Музея керамики в Кускове (*стр. 389*). Она интересна фигурной ручкой в виде наяды; на крышке фигура наяды заменяет шишечку.

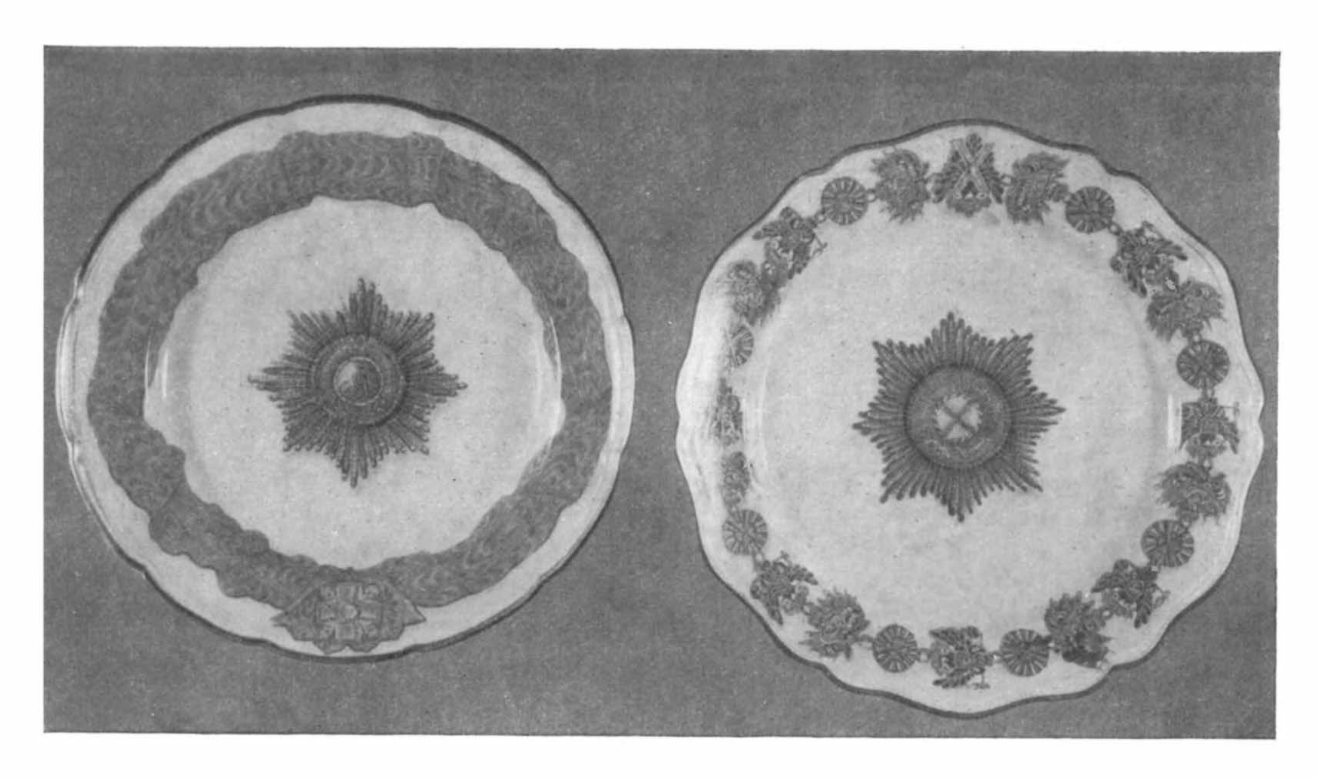
Пейзажная и фигурная роспись на изделиях завода встречается редко, как правило только на заказных предметах. На заводе работал живописец И. Кестнер, украсивший чайный сервиз на одного человека миниатюрными живописными аллегориями на темы победоносно закончившейся войны с Турцией (Гос. Русский музей, № 6133). Этот сервиз по прекрасной моделировке барочных по форме предметов, по тонкости живописи и по богатству позолоты не уступает лучшим изделиям Петербургского завода. Сервиз датирован 1775 годом и имеет подпись И. Кестнера. Судя по вензелю «*E II*», он был исполнен для подарка императрице.



Фарфоровая кружка со скульптурными фигурами наяд.
Завод Гарднера. Вторая половина XVIII века.

Музей керамики. Кусково.

По заказу двора завод изготовил четыре сервиза, украшенные лентами и знаками орденов. Первый — «георгиевский», рассчитанный на 60 кувертов, был выпущен в 1778 году; «александро-невский» и «андреевский», на 30 кувертов, исполнены в начале 80-х годов; самый большой — «владимирский» — закончен в 1785 году. На тарелках трех сервизов по борту красиво вьются орденские ленты, на «андреевском» же — цепь ордена, в центре помещены орденские звезды (*стр. 390*). Предназначались сервизы для дворцовых парадных обедов в орденские дни. Форма сервизов очень близка к формам изделий берлинского завода, в частности к сервизу, подаренному Фридрихом II Екатерине; красивая и нарядная роспись орденских сервизов вполне самостоятельна.



Две фарфоровые тарелки от орденских сервизов: «александро-невского» и «андреевского». Завод Гарднера. Последняя четверть XVIII века.

Гос. Эрмитаж.

Завод выпускал и фарфоровые скульптуры, исполнявшиеся по заграничным, главным образом мейсенским, образцам. Заимствуя у оригиналов сюжет и композицию, мастера свободно моделировали и самостоятельно раскрашивали фигуры. По величине гарднеровские скульптуры не меньше, а равны или больше заграничных образцов, что говорит о вольном обращении с оригиналами. Для гарднеровской скульптуры последней четверти XVIII века характерны некоторая неправильность и часто грубоватость моделировки форм, а наряду с этим и пренебрежение к типичной для западноевропейских фарфоровых скульптур этого времени идеализации. Западные мастера стремились сообщить своим миниатюрным фарфоровым фигурам грациозность поз и изящество движений, зачастую игнорируя их выразительность. При всех технических недостатках и погрешностях относительно анатомии, гарднеровские фарфоровые скульптуры благодаря своей динамичности, мускулистым, далеко не идеальных пропорций телам, широко раскрытым живым глазам более жизненны.

Хорошо прослеживается самобытность гарднеровской скульптуры на группе «Дети-садовники», исполненной по мейсенскому оригиналу Асье[1]. Группа состоит

[1] Гос. Эрмитаж, ЭРФ 231, высота 29 см. Мейсенский оригинал имеет высоту 27 см.

из четырех детских фигур на высоком цоколе, с цветами и виноградными гроздьями в руках. Крепкие, коренастые, круглолицые и большеглазые ребятишки Гарднера, напоминающие деревенскую детвору, очень далеки от жеманных детей Мейсена. Все вышеизложенное говорит о том, что гарднеровские скульптуры моделировали русские мастера, при этом, видимо, не обучавшиеся в столичных художественных школах, а развившие свое дарование самоучками. Иностранные мастера не могли бы, подражая западным образцам, так смело пренебречь ими и отойти от идеалов искусства своей родины. Это соображение помогает решить не выясненный еще вопрос о роли иноземных мастеров на заводе Гарднера. Если иностранцы там работали, то лишь вначале и недолго, и вскоре были заменены русскими. Отсутствие вполне самостоятельных моделей вызывалось, видимо, во-первых, тем, что ввозимый в Россию западноевропейский фарфор (главным образом мейсенский) находил широкий сбыт у русских покупателей; во-вторых, мастерам-самоучкам было не под силу изобретать и моделировать оригинальные фигуры и группы.

До 1775 года изделия завода Гарднера метились подглазурной синей маркой в виде русского печатного *Г*. По-видимому, в это же время ставилась надглазурная синяя марка, похожая на римскую цифру XX — вольное подражание мейсенской марке. Со второй половины 70-х годов стали метить изделия большой, от руки написанной подглазурной синей латинской буквой G. В конце 80-х годов и в 90-е годы размер этой марки уменьшился. Кроме того, на исходе XVIII века употреблялись следующие марки: красная надглазурная марка G и надглазурная же синяя марка в виде перекрещенных мечей со звездочкой — подражание мейсенской марке этого времени.

После тяжелых лет, пережитых шпалерной мануфактурой в середине XVIII века, начался в связи с передачей предприятия в 1775 году в ведение правительствующего Сената, период ее процветания. Сенату было предложено привести мануфактуру в «надлажащее и лучшее состояние, дабы и в новостроящийся ее величества дворец (т. е. Зимний. — *Б. Ш.*) шпалеры на оной сделаны быть могли»[1]. Сенат энергично принялся за дело. Для мануфактуры было построено новое здание; кроме того, отвели специальное, выходящее на Неву помещение для красильни. Из Франции были выписаны мастера: живописец Николай Пери, мастера Иван Рондет и Бальтазар Тросбанд, красильщики Пьер Кювелье и Ге. Вместо уволенного за старостью живописца Соловьева, был взят на работу Андрей Гильбрет. Были также приняты меры для обеспечения мануфактуры русскими мастерами. Для этого, прежде всего, стали принимать на

[1] Н. Спилиоти. Императорская шпалерная мануфактура.— «Художественные сокровища России», 1903, № 4—8, стр. 242.

Ронде. Портрет вел. кн. Петра Федоровича. Шпалера. Петербургская шпалерная мануфактура. Начало 1760-х годов.
Гос. Русский музей.

мануфактуру детей мастеровых, которых обучали там и грамоте; кроме того, было взято около 40 человек, учившихся в гарнизонной школе. Все эти мероприятия положительно сказались на продукции лишь в 60-х годах XVIII века, когда на содержание мануфактуры в 1764 году была определена значительная по тем временам сумма — 19 000 руб. в год. В последней трети века личный состав мануфактуры доходил до 150 человек, и почти все иностранные мастера были заменены русскими.

Техника ткачества во второй половине XVIII столетия значительно улучшилась. Благодаря успехам красильного дела мастера имели возможность пользоваться шерстью и шелком всевозможных расцветок. Неточности и промахи в рисунке, бедная и сухая красочная гамма прошлого были изжиты, хотя преобладание коричнево-золотистых тонов сохранялось еще долго. Технические усовершенствования позволили воспроизводить станковые картины. В это время было выткано много шпалер по полотнам Рафаэля, Рембрандта, Ван-Дейка, Гвидо Рени и других в основном из собрания Эрмитажа. Несмотря на технические достоинства, подобные шпалеры (так называемые «картины») мало интересны в художественном отношении уже потому, что копировали работы, живописцами для этого не предназначенные.

Гораздо удачнее так называемые «обои», исполненные по специальным рисункам художников. В 70 и 80-х годах были созданы две серии. В одной из них изображены китайцы и китаянки среди той условной природы, которая, несмотря на всю свою фантастичность, принималась в XVIII веке за китайскую.

Вторая не менее фантастически представляла «арапов» среди экзотического пейзажа и борющихся друг с другом зверей. Ткалась на шпалерной мануфактуре и обивка для мебели, обычно украшенная букетами цветов[1] и парковыми пейзажами.

Сравнительно редко ткались на мануфактуре портреты, за малыми исключениями царские. Было выполнено несколько портретов Екатерины II, портреты Потемкина, Петра I и Павла. Замечателен поколенный портрет вел. кн. Петра Федоровича, подписанный мастером Rondetf[et] (Иван Рондет, как его называли в России), хранящийся в Гос. Русском музее (начало 1760-х годов). Технически он исполнен великолепно, в приятной гамме золотисто-коричневых, розовых и сине-голубых тонов. Очень хорошо моделировано лицо (*стр. 392*). Шпалера близка к портрету вел. кн. Петра Федоровича работы Рокотова конца 1750-х годов, находящемуся в Гос. Русском музее, но на шпалере красный цвет мундира заменен розовым. Великолепен правдиво переданный портрет Павла в Гос. Историческом музее, судя по описи, созданный в 1799 году[2]. Этот портрет показывает, что достигнутая уже в начале 60-х годов высокая техника ткачества сохранялась до конца века. Выткан он в мягкой красочной гамме, без преобладания коричневых тонов, что характерно для шпалер на рубеже XVIII—XIX века.

Приведенное в начале главы свидетельство А. Т. Болотова о широком употреблении различной мебели в дворянском быту во второй половине XVIII века вполне согласуется с количеством дошедших до нас предметов. От первой половины века мы располагаем лишь единичными вещами, от второй же сохранились сотни. Повысилось и качество изделий, при этом не только за счет чистоты работы, но и за счет разнообразия материалов и технических приемов. Одна лишь особенность русской мебели, выявившаяся с самого начала, сохранилась до конца XVIII столетия, это — преобладание полихромной раскраски. Характерно, что еще в первой четверти XVIII века русские мастера, подражая формам голландской мебели, вместо набора расписывали ее стилизованными полихромными цветами. В дальнейшем роспись применяли редко, но полихромная раскраска в сочетании с позолотой удержалась до конца века. Резная мебель для сидения в середине века золотилась и раскрашивалась обычно в два цвета. В конце же столетия, когда сплошное золочение получило большое распространение, русские мастера, не желавшие отказываться от полихромии, стали широко применять цветное золочение, умело сочетая цвет червонного золота с зеленоватой и красноватой позолотой. Эта особенность русской мебели

[1] Гос. Русский музей, № 1060.

[2] № 87842/щ 317.

настолько, по-видимому, нравилась потребителям, что не только русские мастера, но и жившие в России иностранцы работали в том же духе.

В противоположность стеклу и фарфору, производство художественной мебели не было ограничено несколькими пунктами. Небольшие мебельные предприятия находились не только в Петербурге и Москве, но и в провинциальных городах и в сельских местностях, где во второй половине XVIII века возникло множество помещичьих крепостных мастерских. О развитии столярного дела в столице в конце столетия говорят цифры, приведенные в книге Георги[1]. Он пишет: «гильдия русских столяров состояла из 124 мастеров, 285 подмастерьев и 175 учеников; к Немецкой принадлежат 90 мастеров».

К сожалению, в настоящее время русское мебельное искусство настолько мало изучено, что мы можем назвать лишь несколько имен художников-мастеров, чьи изделия дошли до наших дней. В Петербурге в конце XVIII века работало два мастера — немцы Христофор Мейер и Генрих Гамбс. Первый приехал в Россию из Нейвида в конце XVIII века, возможно — вместе с Рентгеном, второй — в 1790-х годах из Бадена[2]. Далее известно, что столярным делом занимались на Охте в свободное время мастера адмиралтейства, поселенные там еще Петром I[3]: «В праздное время работают они для себя в городе или в домах своих, плотниками, столярами, токарями и пр. даже из черного дерева и разными другими искусствами, подобно городским мастерам и по большей части дешевле»[4]. Существовали в XVIII веке небольшие мастерские и при дворцах в Царском селе[5] и в Петербурге[6]. В Москве действовала мастерская Споль, где работали русские мастера и обучались крепостные ученики, посылаемые помещиками. Мастерская художественной мебели имелась в Твери. Из множества помещичьих мастерских хорошо известны лишь две, поскольку сохранились подписные вещи. По-видимому, наиболее крупной и квалифицированной была мастерская Шереметевых; ее продукции немногим уступала мебель, изготовлявшаяся крепостными Салтыкова. Однако мы не знаем, где сделано огромное большинство дошедших до нас предметов. Поэтому на данной стадии можно наметить лишь приблизительную картину развития русской художественной мебели во второй половине XVIII столетия.

Начиная с 60-х годов, в соответствии со вкусами классицизма, выпуклые и вогнутые поверхности предметов мебели стали заменять плоскими; вольно изогнутые линии уступили место прямым или геометрически правильно закругленным. Переход совершался постепенно. Началось с того, что непрерывное

[1] И. Георги. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, ч. I. СПб., 1794, стр. 249

[2] Д. Иванов. Гамбсова мебель.— «Среди коллекционеров», 1922, № 5—6. Также H. Huth. Abraham und Daviof Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt. Berlin, 1928.

[3] Б. Мансуров. Охтенские адмиралтейские селения. СПб., 1856.

[4] И. Георги. Указ. соч., стр. 671.

[5] А. Бенуа. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910, стр. 28.

[6] И. Георги. Указ., соч., стр. 144.

Футляр для органа. Резное золоченое и окрашенное дерево. Мастерская Споль в Москве. Последняя четверть XVIII века.

Музей «Усадьба Кусково XVIII века».

течение выпуклых поверхностей и кривых линий, типичное для середины века, в 60-х годах было утрачено, и формы мебели создавались из сочетания кривых поверхностей и линий — с прямыми. Так, например, стенки корпусов у комодов, бюро и столов выпрямлялись, за исключением слегка выдвинутой вперед средней части; ножки также сохраняли кривизну. В дальнейшем, начиная примерно с 70-х годов, полностью исчезла кривизна корпуса и ножек. Лишь у мебели для сидения, как дань требованиям удобства, оставалась некоторая кривизна локотников. В этот период появилась новая форма мебели — цилиндрическое бюро, с круглой откидной доской и прямыми, иногда круглыми, иногда квадратными в сечении, ножками.

Орнаментация из раковин, завитков, натуралистических цветов в стиле рококо уступила место классическому орнаменту из листьев аканта, рядов жемчужин, венков и гирлянд. Полихромия, как уже говорилось, сохранялась, но к концу века в резной мебели раскраску вытеснило цветное золочение.

Комоды и бюро во второй половине века изготовлялись в основном из полированного дерева с наборной орнаментацией. В конце века поверхность предметов, вместо набора, стали покрывать фанерой из ценных пород дерева, в большинстве случаев красного. При этом способе выявлялось красивое строение древесины — ее текстура. Мебель для сидения и подзеркальные столы в течение всего периода изготовлялись главным образом из резного золоченого и окрашенного дерева.

Великолепным образцом нарядной мебели для сидения 80-х годов является кресло из музея в Кускове, с высокой спинкой и колонками по сторонам[1]. Его богатая резьба частью окрашена в голубой цвет. Примерами резного дерева с цветным золочением могут служить овальный подзеркальный стол в г. Пушкине и футляр для органа в Кускове. Подзеркальник имеет форму полуовала на трех прямых ножках с бараньими головами. Царга (рама) стола сиреневого цвета, украшена цепью из резных розеток. Ножки соединены гирляндами из роз и других цветов. Резьба вызолочена в два тона: розетки на царге — зеленоватым, бараньи головы и весь мелкий орнамент — червонным, цветы же гирлянд также зеленоватым золотом[2]. Футляр для органа в Кускове работы мастерской Споль в Москве (*вклейка*) выделяется тонкостью резьбы и изяществом орнаментации. Его верхняя часть украшена короной с двумя расходящимися драпировками, нижняя — рогами изобилия и цветами. Весь футляр богато орнаментирован искусно скомпонованной резьбой из бантов, ламбрекенов, цветочных гирлянд, декоративных ваз и колонок, эффектно выделяющейся на белом крашеном фоне.

В последней четверти XVIII века наборная мебель производилась не только в столицах, но и в провинциальных городах. К работам тверских мастеров

[1] № М 239, высота 108 см.

[2] Екатерининский дворец-музей, г. Пушкин, № 283.

Н. Васильев. Бюро наборной работы шереметевских мастерских 1760—1770 годы.

Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине

следует отнести ночной столик со шкафчиком на изогнутых ножках (Екатерининский дворец-музей, г. Пушкин). Верхняя доска его и четыре боковых стенки украшены набранными из разных пород дерева видами Твери и городов Тверской губернии. Такие же виды представлены на передних стенках четырех маленьких и одного большого ящичков, помещенных внутри закрытого откидной доской шкафчика. На верхней доске изображена Тверь и женщина во весь рост со свитком в руке. На последнем читаются слова: «Екатерин» и «Великой». Над видом города — лента с названиями уездных городов: «Весьегонск», «Бежецк», «Вышний Волочек», «Осташков», «Ржев», «Калязин», «Зубцов», «Старица» и «Торжок»[1]. В Гос. Русском музее имеется небольшое бюро с плоской откидной доской на прямых ножках наборной работы[2]. На нем можно разглядеть также виды городов Тверской губернии и названия их на ленте над изображением Твери. Лучшая, по сравнению со столиком, сохранность бюро, позволяет прочесть, помимо вышеперечисленных названий городов, еще: «Кашин», «Володим» и «Красный холм». На свитке в руках женской фигуры написано: «От города Твери Екатерине Великой 1779 год». Ясно, что оба поднесенных Екатерине предмета — работы одних и тех же местных мастеров.

Единственным сохранившимся подписным изделием охтенских плотников является столик в виде трилистника на трех квадратных в сечении ножках[3]. Рисунок набора простой — сетка из квадратов и ромбов с четырехлистниками. На верхней доске вензель «М. F.», указывающий на то, что стол принадлежал

[1] № 935.
[2] № 570.
[3] Павловский дворец-музей, № 104.

Марии Федоровне, жене Павла. Сбоку надписи: с одной стороны «работа Охтенских», с другой — «плотников Носковых».

К подписным работам крепостных мастеров относятся два стола в Гос. Историческом музее. Один из них — ломберный с хорошо набранным архитектурным пейзажем[1] — видом Константинополя, с фигурами всадников и прохожих в чалмах на переднем плане. По сторонам пейзажа гротесковый орнамент из переплетающихся растительных побегов, ваз и полуфигур. Внизу надписи: на латинском и французском языках — «Вид базилики построенной императором Юстинианом в Константинополе», на русском языке — «Его превосходительства действительного штатского советника Александра Васильевича Салтыкова служитель мастеровой Матвей Яковлев сын Веретеников». Еще более высокого качества наборная работа на другом столе с четырьмя прямыми ножками и четырьмя выдвигающимися на обе длинные стороны ящиками для хранения нот[2]. На доске набран пейзаж с изображением усадьбы в Кускове и надпись: «генеральной проспект под московного его сиятельста графа Петра Борисовича Шереметева села Кускова большова пруда на полден лицом представленного. Наклеивал Никифоръ Васильев». Тем же мастером исполнено находящееся в г. Пушкине цилиндрическое бюро на изогнутых ножках, с пейзажем наборной работы (*стр. 396*). Смешанная форма этого бюро с верхом в стиле классицизма и барочными ножками говорит о переходном времени, т. е. о 60—70-х годах XVIII века[3].

Х. Мейер. Полукруглый шкафчик наборной работы с золоченой бронзой. Петербург. Конец XVIII века.

Гос. Эрмитаж.

Петербургские мастера Х. Мейер и Г. Гамбс[4] работали преимущественно в стиле поздних работ Рентгена. Они покрывали предметы сплошной фанерой

[1] 78667/1385.

[2] № М 288.

[3] Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине, № 103. Высота 215,5 см; длина 175 см; ширина 87,5 см; в 1956 году при реставрации внутри бюро была обнаружена подпись Никифора Васильева.

[4] Д. Иванов. Гамбсова мебель.—«Среди коллекционеров», 1922, № 5—6, стр. 29—33.

Туалетный стол. Сталь с применением золоченой бронзы. Тульский оружейный завод. Последняя четверть XVIII века.

Павловский дворец-музей.

красного дерева, умеренно украшая их золоченой бронзой. По архивным данным, Мейеру принадлежат шкафы Гос.Эрмитажа с замечательной, как по рисунку, так и по работе, золоченой бронзой[1]. Шкафы эти были переделаны в середине XIX столетия и их пропорции, возможно, изменились, но бронза сохранилась в неприкосновенности. По описанию убранства Александровского дворца видно, что Х. Мейером, помимо мебели из красного дерева, были исполнены ломберные столы наборной работы[2]. Он же создал полукруглые шкафчики Гос. Эрмитажа (*стр. 397*) наборной работы. Их переделали в середине XIX века, составив из двух половинок. Достоверной мебели Гамбса XVIII века мы не имеем; основная его деятельность относится к следующему столетию.

В заключение следует остановиться на мебели, изготовленной не из дерева. О стеклянном столике, исполненном на петербургском заводе по рисунку Камерона, мы уже говорили. Близки к нему по форме, также выполненные по эскизу Камерона, прямоугольные серебряные столики из кабинета Екатерины II в Пушкине[3]. Царга столиков из прорезного чеканного серебра, под которое подложена красная фольга, очень нарядна.

Интересны образцы стальной мебели, произведенные в Туле. Мастера Тульского оружейного завода делали по частным заказам и на рынок самобытные, интересные в художественном отношении предметы различного назначения. Они мастерили чернильницы, подсвечники, шкатулки разных видов, шахматные фигурки, печати и многое другое. Все это, сработанное из хорошо полированной,

[1] №№ Э3284, 3285, 3286, 3287 и др.

[2] ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 406/512, д. 137, лл. 20, 50, 51, 70, 266.

[3] Екатерининский дворец-музей, г. Пушкин, № 187, 188.

местами вороненой стали, украшалось насечкой из цветного металла: меди, бронзы, серебра и золота. Кроме того, на изделиях часто встречались детали из накладной золоченой бронзы и вставленные шпеньки с гранеными полированными головками (шляпками), в подражание алмазам. Качество работы было неровное: наряду с предметами, отделанными исключительно тонко, попадаются изделия посредственные, рассчитанные на небогатого покупателя[1]. Тульские мастера изготовляли разную мебель. До нас дошли кресла, скамеечки, столики и туалеты. К первоклассным работам следует отнести два туалета и столик, хранящиеся в музее в Павловске. Один туалет имеет овальное зеркало на подставке с ящичком (*стр. 398*), столик на шести тонких, изящных по рисунку каннелированных ножках и два отдельно стоящих обелиска с вензелем Екатерины II; украшен он гирляндами из золоченой бронзы и непрерывно вьющимся орнаментом, исполненным насечкой из цветного металла. Вероятно, этот туалет был поднесен Екатерине II в 1787 году во время посещения ею завода[2]. Второй туалет с небольшим круглым зеркалом на изогнутых стойках имеет столик, похожий по форме на предыдущий, и две декоративные вазы. Основное его украшение состоит из образующих овалы рядов стальных граненых шляпок, блестящих, как алмазы[3]. Еще богаче и нарядней небольшой прямоугольный столик на одной ножке, разветвленной внизу на четыре части, с дельфинами из золоченой бронзы на концах. Доска столика окаймлена кружевом из золоченой бронзы. Весь столик украшен рядами граненых стальных шляпок и насечкой цветным металлом[4]. Относятся эти изделия к последней четверти XVIII века, о чем свидетельствуют их геометрически правильные очертания, сочетающиеся с изяществом и легкостью форм.

Стилистические изменения, сказавшиеся в рассмотренных выше изделиях прикладного искусства, нашли отражение и в серебряном, золотом и ювелирном деле. И здесь на смену пышности и сложности декорировки приходит простота форм и строгость орнаментации. Создается новый стиль, отличающийся особой парадностью, гармонично соединенной с простотой и изяществом.

С характером внутреннего и внешнего оформления роскошных дворцов и храмов Петербурга, уютных особняков и церквей Москвы, наместнических резиденций и помещичьих усадеб в провинции должны были согласоваться формы ваз, блюд, люстр и других предметов декоративного убранства. Костюмы

[1] Э. Ленц. Заметки о тульском оружейном заводе в XVIII веке.— «Старые годы», 1907, № 7—9, стр. 336—347; С. Тройницкий. Заметки о тульском заводе.— «Старые годы», 1916, № 10—12, стр. 85—91.

[2] С. Тройницкий. Указ. соч., табл. после стр. 86. Хранится в Павловском дворце-музее.

[3] Там же, табл. после стр. 86. Хранится там же, № 757—759.

[4] Хранится там же, № 745.

М. Дюбюлон. Суповая миска. Серебро. Петербург. 1764 год.

Гос. Исторический музей.

представителей высшего дворянства также требовали соответствующих украшений: ожерелий, пуговиц, колец, браслетов и брошек. Карманы щеголей и модниц были полны различных ювелирных изделий—табакерок, коробочек, готовален[1], пудрениц, мушечниц, карне, ароматников и т. д. Быт разбогатевших купцов-промышленников Демидовых, Твердышевых, Мясниковых и других мало чем отличался от быта аристократии; представители купеческих кругов, в свою очередь, являлись заказчиками серебряных и золотых дел мастеров. Шире проникали серебряные ювелирные изделия (конечно, главным образом в виде серег, колец, цепочек) и в состоятельные слои крестьянства и мелкого купечества. Напоминая по орнаменту и пестроте деталей уже отошедшую в прошлое эпоху барокко и рококо, эти украшения подчас несли на себе отпечаток народного вкуса.

Подобно тому как в архитектуре этого времени излюбленной формой является ротонда, так и в произведениях из драгоценных металлов доминирующей формой становится сначала овал, а потом круг. Миски, поддоны канделябр, дарохранительниц и потиров имеют очертания замкнутого круга или

[1] Коробочек с туалетными принадлежностями.

приближаются к нему по форме. Меняется и орнамент: исчезают беспокойные и кокетливые завитки рококо, их заменяют легкие гирлянды, перехваченные бантами. Вазы приобретают более спокойную форму, напоминающую античные образцы. Они украшаются сценами из античной жизни, изображениями на военные и бытовые темы, апофеозами героев. В этих сценах значительное место отведено человеку-герою, теме патриотизма и национальной гордости. Даже амуры, нагруженные атрибутами наук и искусств, как бы теряют свою обычную игривость. Они заняты делом и исполняют порученные им серьезные обязанности, окружая цариц и героев, одетых в костюмы античных богов и богинь.

Г. Кунцендорф. Серебряная кружка. Петербург. 1769 год.

Гос. Исторический музей.

Большое значение, какое придавали в это время личности и ее чувствам, и, в связи с этим, намечающееся влияние сентиментализма отразились в серебряном и ювелирном деле. Гербы, монограммы и, в особенности, миниатюрные портреты близких людей украшают множество табакерок, коробочек, даже колец и браслетов. Эти миниатюрные изображения часто сопровождаются сентиментальными надписями.

Все указанные изменения в форме и орнаментации ювелирных серебряных и золотых изделий протекали не одновременно и не одинаково в крупных и мелких центрах этого производства.

В Петербурге в последней трети XVIII столетия работало много иностранных мастеров, занимавшихся серебряным и золотым делом. Еще в 1714 году там был основан специальный иностранный цех серебряных и золотых дел мастеров, который в первое время состоял преимущественно из пленных шведов, частично переведенных из Оружейной палаты в Москве. Его альдерманом (мастером, определявшим качество работы) был пленный швед Готфрид Гильдебранд. За ним и его товарищами потянулся длинный ряд их соотечественников, которые охотно покидали разоренную Швецию, чтобы обосноваться в расцветающей столице своего могущественного соседа, где им были обеспечены заказы. Значительный процент в иностранном цехе составляли мастера из Прибалтики (Ревеля, Риги, Нарвы, Митавы, Пернова и т. д.). Следующая по численности группа иностранцев происходила из Финляндии; затем шли немцы, французы, итальянцы и др.

Кроме цеховых мастеров, выполнявших заказы двора и окружающей его старой и новой знати, было еще много ювелиров, не входивших в цехи, но работавших в Петербурге более или менее продолжительное время[1]. Большинство из них в той или иной степени разделяло сложившиеся художественные вкусы, в частности — всеобщее увлечение античным искусством.

Чтобы понять развитие серебряного дела во второй половине XVIII века, возьмем для примера два образца посуды 60-х годов. Суповая миска работы мастера Дюбюлона[2] (Гос. Исторический музей, № 53030; *стр. 400*), сделанная в 1764 году, еще несет ясные следы вкусов рококо. Тулово миски овальное и украшено чеканным орнаментом из завитков, раковин и картушей. Края миски и крышки извилисты и прикрыты литыми накладными украшениями. В форме ручек, в расположении орнамента и в очертаниях отдельных его деталей соблюдена обязательная для стиля рококо асимметрия. Показателен и реализм трактовки превосходно выполненного букета цветов на крышке.

Кружка работы придворного мастера Г. Кунцендорфа[3] (Гос. Исторический музей, № 384 щ; *стр. 401*) сделана в 1769 году по специальному заказу Екатерины II для пожалования нижегородскому купцу Костромину. Наряду с кружкой он получил 1000 рублей «за добродетель его, оказанную над механиком Иваном Петровым сыном Кулибиным 1769 года апреля 1 дня» (как значится в надписи на кружке), т. е. за помощь гениальному самоучке-изобретателю при создании им замечательных яйцеобразных часов, поднесенных императрице. Эта кружка уже целиком выдержана в духе классицизма, хотя и несколько тяжела и перегружена украшениями. Ее тулово задумано в виде каннелированной колонны, подножием которой является круглый гладкий поддон. Охватывающие крышку и поддон валики, так же, как и ручка, имеют вид ликторских связок, перевитых лентами. С венца тулова свешиваются гирлянды лавровых листьев, подвешенные на кольцах. Крышка украшена стилизованным двуглавым орлом. Трудно поверить, что между временем изготовления суповой миски мастера Дюбюлона и кружки Костромина прошло только пять лет.

При огромном количестве сервизов, исполненных по заказам русского двора во второй половине XVIII века в Париже, Аугсбурге, Лондоне и Турине, существует только один большой столовый сервиз, сделанный в 1783 году петербургским мастером Ю. Н. Лундтом[4] для Митавского наместничества (Гос. Русский музей, № С1358, 1352—1354; *вклейка*). Этот сервиз свидетельствует о все возрастающей связи русского серебряного дела как с архитектурой, так и со скульптурой рассматриваемой эпохи. Гладкая круглая чаша суповой миски опоясана гирляндами скульптурных цветов, которые часто встречаются на фасадах

[1] А. Фелькерзам. Описи серебра двора его императорского величества, т. I, СПб., 1907.

[2] Мартин Шарль Дюбюлон — мастер с 1742 г.; для русского двора работал в 1763—1765 годах.

[3] Георг Кунцендорф — уроженец Риги. Придворный мастер Екатерины II с 1748 года, альдерман — с 1760 по 1775 год.

[4] Юст Николас Лундт — швед, уроженец Голштинии; в 1776 году стал мастером и альдерманом иностранного цеха в Петербурге; имел мастерскую до 1790 года.

Миска с крышкой из столового сервиза, сделанного для Митавского наместничества. Серебро. Петербург. Мастер Ю. Н. Л у н д т. 1783 год.

Гос. Русский музей.

дворцов, а полосы матового рельефного растительного орнамента очень близки к барельефам, украшавшим потолки и стены интерьеров. Крышки большинства предметов данного сервиза увенчаны обнаженными детскими фигурками. Только размеры и материал фигур отличают их от столь широко распространенных в то время мраморных и бронзовых скульптур. В этом сервизе ничто уже не напоминает о формах и украшениях эпохи рококо.

Однако следует отметить, что еще в 80-х годах в изделиях Петербурга встречались отступления от господствующего стиля и даже возвраты к прошлому. В этом отношении показательны два судка или мисочки, тулова которых покрыты сплошным широким поясом из завитков во вкусе рококо, выполненных с помощью очень высокой чеканки (Гос. Исторический музей, № 51417 и 51350). В таком орнаменте еще сильно сказывается любовь русских мастеров к «узорочью», где весьма часто отдельные детали сливаются в сплошной, трудно поддающийся расчленению узор.

Как ни интересны и высококачественны рассмотренные выше серебряные изделия второй половины XVIII века, все же главные достижения петербургских мастеров относятся к области ювелирного и золотого дела. Именно здесь особенно ярко сказались высокое умение и тонкий вкус мастеров. Золотые и ювелирные предметы этой эпохи ни в чем не уступают изделиям Парижа, Аугсбурга, Дрездена или Женевы.

Характерной чертой ювелирного искусства первой половины XVIII века было применение разноцветных камней и цветной фольги, усиливавших красочный эффект. Начиная со второй половины столетия главное место в ювелирных изделиях занимает алмаз во всех видах и огранках. Отдельные выдающиеся цветные камни употреблялись как исключение, главным образом из-за их большого веса и редкого качества. Это предпочтение алмаза всем другим камням, возможно, было связано с увлечением античным миром. Ведь еще Плиний в I веке нашей эры писал: «Величайшую цену между человеческими вещами, не только между драгоценными камнями, имеет алмаз, который долгое время только царям, да и то весьма немногим, был известен»[1].

Наряду с алмазами (точнее бриллиантами) в ювелирном искусстве второй половины XVIII века выдающуюся роль играл жемчуг всех размеров и оттенков. Крупные жемчужины занимают в украшениях равное по значению место с бриллиантами, а небольшие, так же как мелкие розы, обрамляют края табакерок, медальонов и других предметов.

Новые особенности ювелирных изделий ярко отразились в короне, сделанной знаменитым Позье по случаю коронации Екатерины II.

Ювелир предшествующей эпохи, прошедший школу в Петербурге, И. Позье[2] создал в 1762 году произведение, в котором уже вполне отчетливо выра-

[1] Цит. по статье: А. Ферсман. Сокровища алмазного фонда. В кн.: «Алмазный фонд СССР», вып. I. М., 1924, стр. 22.

[2] О чем более подробно см. в т. V настоящего издания, стр. 506 и 507.

И. Позье. Корона Екатерины II. 1762 год. Алмазный фонд СССР.

зились черты классицизма. Он достиг в этой короне совершенно особого эффекта.

Как по художественному замыслу и исполнению, так и по своей материальной ценности корона является уникальным произведением и может быть отнесена к шедеврам мирового ювелирного искусства (*стр. 404*). Прямые и ровные ряды сияющих бриллиантов и матово мерцающих круглых жемчужин окаймляют контуры короны, заключая в рамки скрещенные лавровые ветви, из которых вырастает центральная гирлянда цветов и листьев. Такие же ряды образуют ободок. Выпуклости короны покрыты сетчатым переплетением, в каждом ромбе которого заключен растительный орнамент. Корона увенчана огромным рубином — шпинелью, по-видимому тем, который в 1676 году был куплен Спафарием в Пекине. Этот знаменитый рубин — единственное красочное пятно среди сверкающей белизны индийских бриллиантов и мягких переливов жемчуга. Несмотря на огромное количество драгоценных камней, корона производит спокойное и гармоничное впечатление.

Интересно, что, исполняя этот ответственный заказ, Позье применил новый метод работы. Он сделал восковую модель и, укрепив на ней камни, представил императрице для осмотра. Только после утверждения модели он приступил к окончательному изготовлению короны.

В духе строгого классицизма выполнен неизвестным мастером в 1774 году скипетр. Вся рукоять, сделанная из золота, скупо украшена несколькими ободками из мелких бриллиантов, расчленяющих ее на отдельные части. Простота и скромность рукояти должна была особенно подчеркивать ценность и великолепие венчающего скипетр знаменитого алмаза, так называемого «Орлов»:

в 1773 году Г. Г. Орлов поднес его Екатерине II к именинам вместо букета, как сообщал в своем донесении прусскому двору посланник граф Сольмс[1].

К замечательным ювелирным изделиям, хранящимся в Алмазном фонде, относятся работы мастеров Дюваля[2], Дюка[3], Будде[4] и других (шпильки в виде корзинок с цветами или рога изобилия, пояса с кистями и т. д.), ни в чем не уступающие произведениям парижских мастеров того времени.

Следует сказать несколько слов о работах, украшенных эмалью на золотом фоне с гильошированным орнаментом.

Золотые коробочки, табакерки и другие мелкие предметы обычно покрывались прозрачной эмалью синего, зеленого или коричневого цвета, через которую просвечивал резной рисунок на золоте, что создавало на всей поверхности различные отсветы и переливы. Гладкая поверхность эмали украшалась мелким рисунком, выполненным золотом и эмалевыми красками. Крышку обычно украшали миниатюры на эмали, иногда воспроизводившие знаменитые архитектурные сооружения. Такова, например, табакерка работы братьев Теремин[5] с изображением Камероновой галлереи (Гос. Оружейная палата, № 10510).

Работы выдающегося мастера Шарфа, родившегося и учившегося в Москве, но затем переехавшего в Петербург[6], живо напоминают о декорации стен знаменитой «Табакерки» (комната Екатерины II в Царском селе), созданной архитектором Камероном. Прозрачная эмаль на золоте, возможно, вдохновила этого зодчего и при проектировании им спальни императрицы в том же дворце, где он использовал эффект просвечивания серебряной парчи сквозь фиолетовое стекло. На одной из табакерок Шарфа воспроизведена статуя Екатерины II, работы замечательного скульптора Ф. Шубина (Гос. Эрмитаж, № Э4491).

Вместо букетов из драгоценных камней, которыми обильно украшались табакерки в эпоху рококо, отныне на их крышках все чаще помещают портреты близких людей; иногда встречаются изображения животных, как, например, на табакерке Шарфа с портретом «Лизетты», любимой собачки Екатерины II (Гос. Эрмитаж, № Э 4464). Миниатюрные портреты на кости, в которых представлены нарядные молодые женщины, важные старухи и старики, прелестные головки детей, обычно в скромном обрамлении из мелких жемчужин или гирлянд эмалевых цветов широко распространяются в быту.

[1] Согласно легенде, этот алмаз служил одним из глаз идолу в Серингане и был украден французским солдатом в начале XVIII века. Затем алмаз попал к шаху Надиру и, будучи вторично выкраден через посредство купца Лазарева из Джульфы, оказался в России, где был куплен Орловым за 400 000 рублей.

[2] Жан Франсуа Дюваль — придворный ювелир; работал в Петербурге в 1793—1803 годах вместе с братом.

[3] Жан Жак Дюк — француз; с 1770 по 1785 год мастер иностранного цеха в Петербурге.

[4] Жан Франсуа Ксавье Будде — француз; с 1769 по 1789 год мастер иностранного цеха в Петербурге.

[5] Пьер Теремин, золотых дел мастер иностранного цеха, работал в Петербурге в 1793—1801 годах; Франсуа Клод Теремин работал в Петербурге в 1795—1801 годах.

[6] Иоганн Готлиб Шарф, родился в Москве; в 1767 году переехал в Петербург, где в 1772 году стал мастером иностранного цеха. Умер в 1808 году.

Ф. Себастьян. Золотое блюдо. 1788 год.

Гос. Оружейная палата.

Замечательный придворный мастер Екатерины II — Ж. П. Адор[1] не состоял в цехе. В течение 70 и 80-х годов XVIII века он выполнил огромное количество различных золотых вещей, преимущественно табакерок, вазочек и пр., украшенных эмалью, камнями и миниатюрами. Значительная часть из них хранится в Гос. Эрмитаже. Очень интересна круглая табакерка 1780 года, покрытая зеленовато-желтой эмалью с коричневыми и желтыми украшениями. Крышку и дно окаймляет гирлянда рельефных эмалевых листьев и опаловых бисеринок. Всю крышку покрывает миниатюра на кости, изображающая Екатерину II, которая держит в руках карту России и указывает пальцем на южную ее часть (Гос. Оружейная палата, № 10502).

Несколько особняком стоит золотое блюдо, исполненное золотых дел мастером Фридрихом Себастьяном в 1788 году (Гос. Оружейная палата, № 10358; *стр. 406*). Его форма, напоминающая рыбные блюда сервизов, резко выделяет это блюдо среди круглых или овальных подносных блюд того времени. По краю тянется лаконичный и даже суховатый по рисунку орнамент из гирлянд лавровых листьев, который дополняет надпись крупными буквами, заставляющая вспомнить аналогичные надписи на сосудах древней Руси. На блестящей полированной поверхности дна вырезаны, в рельефном обрамлении лаврового венка,

[1] Жан Пьер Адор — француз, приехал в Петербург в 50-х годах XVIII века; работал до 1785 г.; придворный ювелир Екатерины II с 1770 г.

И. Робертс. Кадь для мироварения. Крышка. Москва. 1767 год.

Гос. Оружейная палата.

слова: «Командующему Екатеринославской сухопутной и морской силой, яко строителю военных судов». На этом блюде была поднесена Потемкину пожалованная ему Екатериной шпага с бриллиантами, что и предопределило его необычную форму. Орнаментация блюда уже ближе к классицизму начала XIX века с его простотой и суровостью, чем к классицизму XVIII столетия.

Иначе, чем в Петербурге, развивалось серебряное дело в Москве и в провинции. Здесь не было придворных мастеров и иностранного цеха. Не так скоро сказывались и новые веяния. Среди мастеров серебряного дела редко встречаются иностранцы; сколько-нибудь заметной роли они не играют. Организации серебряного дела в Москве немало содействовало введение городового положения и связанное с этим упорядочение цехового устройства. Большое значение имело и учреждение должности второго цехового старосты, в обязанности которого входило следить за качеством изделий, которое в середине XVIII века в Москве было очень низким.

А. Ратков. Призовой кубок. Москва. 1795 год.

Гос. Оружейная палата.

Новые черты появляются в работе мастера Иоганна Петера Робертса (он же Иван Николаев Робертс)[1] — в выполненной им в 1767 году по заказу императрицы кади для мироварения (Гос. Оружейная палата, № 11185). Гладкая поверхность кади украшена золочеными накладными пальмовыми листьями, шифром императрицы, изображением двуглавого орла и гирляндами. На крышке размещены золоченые скульптуры, представляющие четырех евангелистов, а также Самуила, возливающего елей на голову Давида. Это несомненно первые скульптурные серебряные фигуры, образующие сюжетную группу, отлитые в Москве (*стр. 407*).

Творческий путь превосходного московского мастера Алексея Раткова (последняя четверть XVIII века и первые годы XIX века) показывает, как медленно внедрялся здесь стиль классицизма. Среди его многочисленных работ, сохранившихся во многих собраниях, представляет большой интерес овальное золоченое блюдо, борт которого покрыт сплошным чеканным орнаментом из плодов и цветов (Гос. Оружейная палата, № 11985). Тут ясно сказалась сильно выраженная в Москве любовь русских серебряных дел мастеров к древнему «узорочью», которое в изделиях Петербурга встречается только в виде исключения. На совершенно гладком, полированном (уступка новым веяниям) дне вырезана надпись: «Сделано блюдо цеховым мастером Алексеем Ратковым 1787 году июня дня в Москве».

Такой же переходный по своему стилю характер носит и другое блюдо этого мастера, изготовленное в 1786 году по заказу г. Смоленска для подношения Екатерине (Гос. Оружейная палата, № 11986). Зато золоченый призовой кубок, выданный на скачках в 1795 году, уже приближается по своей форме и орнаментации к аналогичным изделиям Петербурга эпохи классицизма XVIII века (Гос. Оружейная палата, № 15822; *стр. 408*). Правда, его тулово непропорционально по сравнению с несущей его ножкой, а орнамент по краю слишком крупен и тяжел. Но большую роль играет гладкая полированная поверхность, на которой выделяются три рельефных медальона с эмблемой Екатерины (улей с пчелами), ее шифром и надписью: «Для поощрения охотников

[1] Об этом мастере в настоящее время сведений не имеется.

А. Ратков. Призовой кубок. Деталь поддона.

заводить добрых коней». Медальоны окружены дубовыми листьями и рядами золоченых бисеринок. Очень интересны резные, совершенно реалистические изображения скачущих лошадей с наездниками и трибун для зрителей на подставке сосуда (*стр. 409*).

Несомненно, самой интересной работой Алексея Раткова является дарохранительница, выполненная им для церкви Голицынской больницы и вложенная туда в день освящения в 1801 году (Гос. Исторический музей, № 85546; *стр. 410*).

Дарохранительница сделана из полированной золоченой меди с отдельными серебряными частями. Она имеет форму ротонды с высоким куполом, который покоится на восьми ионических колоннах. Основанием ротонды служит профилированный пьедестал с цоколем. Пьедестал, с выступающей средней частью, украшен тремя евангельскими сценами, написанными масляными красками по металлу. В этом произведении с первого взгляда видна рука большого зодчего, поэтому возможно, что рисунок для него был сделан самим Казаковым. В этом убеждают все обмеры [1].

[1] И. Федосеева. Ротонды Казакова. (Исследование центрических сооружений русского классицизма на примере творчества Казакова). Кандидатская диссертация. М., 1951. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Обмеры были выполнены по нашей просьбе И. Р. Федосеевой.

А. Ратков. Дарохранительница, выполненная по рисунку М. Ф. Казакова (?) для церкви Голицынской больницы. Москва. 1801 год.

Гос. Исторический музей.

Очень интересны многочисленные работы цехового мастера Алексея Афанасьевича Косырева (посл. четв. XVIII века). Так же как Алексей Ратков, он часто применял чернь. Среди его изделий, более или менее рядовых, выделяется серебряный самовар 1785 года, напоминающий своей формой античную вазу (Гос. Исторический музей, № 53030/139). Тулово орнаментировано легкими гирляндами, скрепленными бантами. Прекрасно моделированы две головы львов, держащих во рту ручки. Стоян имеет прорезной верх. Стенки квадратного поддона также прорезаны рядами удлиненных овалов и окаймлены бусинами. Низ тулова покрыт чеканными листьями. Здесь мастер уже совсем отказался от элементов стиля рококо, которые так заметны в украшениях его чарок, стаканов и ложек (*стр. 411*).

Эмаль на золоте или серебре в Москве в это время не встречается, но очень распространено чернение по золоченому фону, покрытому чешуйчатым орнаментом. Среди таких работ выделяется большой поднос с разнообразными черневыми изображениями, возможно заимствованными из какой-нибудь иллюстрированной повести (Гос. Исторический музей, № 51315).

Значительным центром черневого дела во второй половине XVIII века был Великий Устюг, издавна славившийся своими изделиями[1]. В 1745 году, когда серебряное дело в Москве переживало тяжелый кризис, сюда были вызваны для обучения московских ремесленников черневых дел мастер Михаил Климшин из Великого Устюга и Иаков Попов, финифтяных дел мастер из Сольвычегодска.

Сохранилась черневая табакерка, сделанная в 1764 году в Великом Устюге Михаилом Климшиным, свидетельствующая об исключительно высоком искусстве

[1] Т. Гольдберг. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. XVIII. М., 1947.

этого мастера. Опущенный с помощью канфарника фон, многоплановость, достигнутая умелым использованием золотого и серебряного фона, очень тонкая чеканка на окаймляющих крышку и стенки полосках выделяют эту работу среди всех устюжских изделий. Тематика изображений взята, по-видимому, из французских гравюр, использованных, возможно, в какой-нибудь русской иллюстрированной повести того времени[1].

В 1761 году братья Афанасий и Степан Поповы открыли в Великом Устюге фабрику черневых и финифтяных изделий[2]. Форма и орнаментация создававшихся здесь произведений еще целиком были выдержаны в стиле рококо.

По-видимому, на этой фабрике работал одно время выдающийся мастер Алексей Мошнин. В начале своей самостоятельной деятельности он еще держался привычных, близких к рококо приемов орнаментации, о чем свидетельствует табакерка, сделанная в виде книги с надписью: «Книга обоняния том I» (Гос. Исторический музей, № 50628). Эта табакерка почти тождественна табакерке с инициалами фабрики Поповых (хранится в Гос. Оружейной палате). На последней фон обработан пучками лучей — прием, использованный Мошниным во всех его известных нам работах. Однако лучами украшена только часть свободного от черневого орнамента пространства, тогда как во всех других работах Мошнина пучки лучей покрывают весь фон.

А. Косырев. Самовар. Серебро. Москва. 1785 год.

Гос. Исторический музей.

К числу замечательных работ Мошнина относится поднос 1779 года (Гос. Исторический музей, № 14170щ; *стр. 412*), с изображением пирующей компании кавалеров и дам. Сцена очень близка к гравюрам Ходовецкого и, возможно, заимствована из иллюстрации к какой-нибудь повести. Все фигуры подрезаны по силуэту и четко выделяются на золоченом фоне, обработанном пучками

[1] Т. Гольдберг. Черневое серебро Великого Устюга. М., 1952.

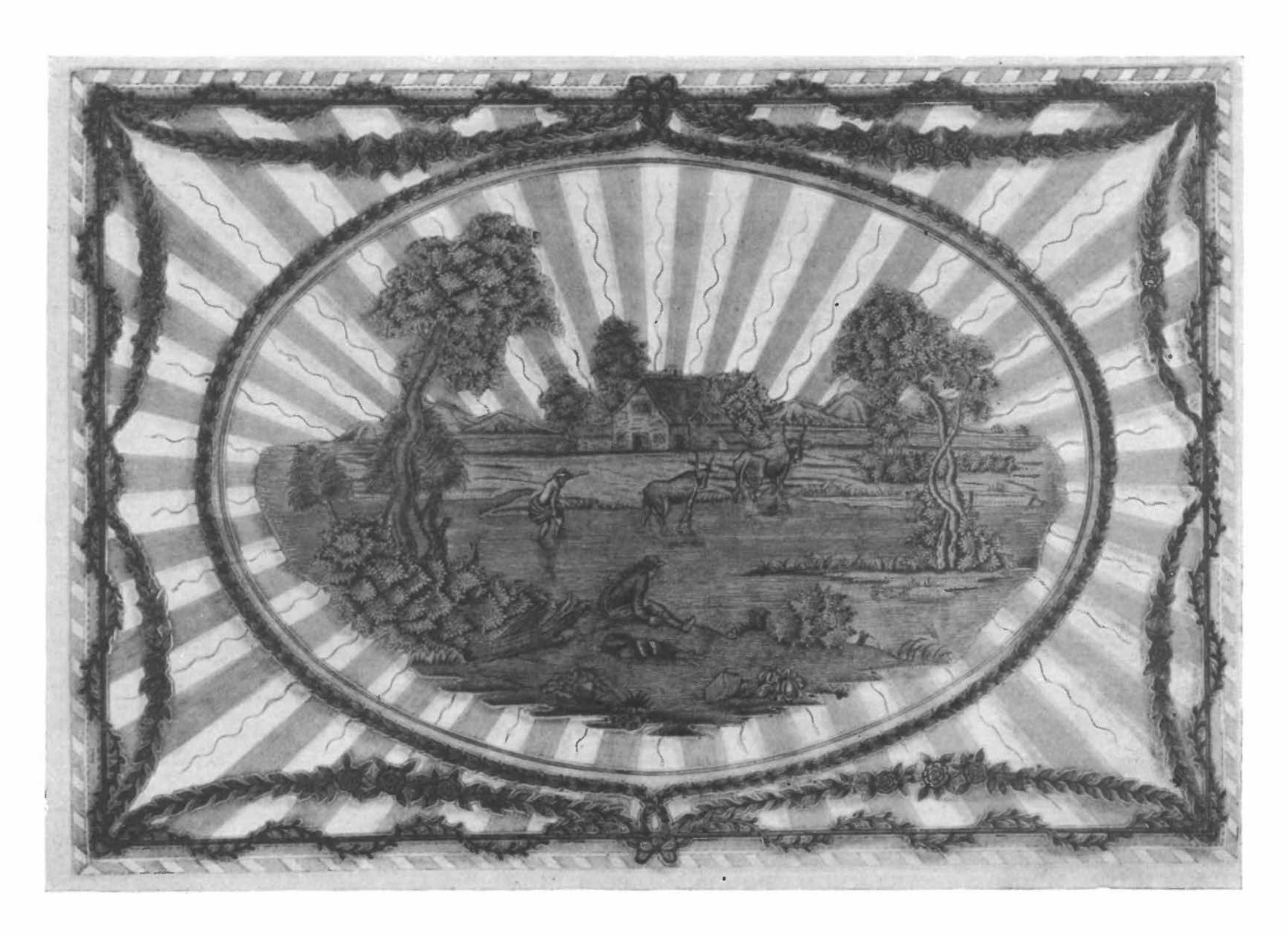
[2] О финифтяных изделиях этой фабрики см. в разделе «Народное искусство».

А. Мошнин. Поднос. Серебро, чернь Великий Устюг. 1779 год.

Гос. Исторический музей.

расходящихся лучей. Очень интересен прием, которым художник выделяет центральную группу: налево от пирующих помещена на черневой подставке золоченая ваза с цветами, а направо стоит золоченый столик, образующий декоративное пятно на черневых квадратах пола. Эти два светлых пятна уравновешивают композицию. Рамка, в соответствии с формой подноса, выдержана в духе обычных обрамлений на изделиях Поповых и состоит из пальметок, листьев и завитков в стиле рококо. По приподнятому борту, на углах — черневые цветы и завитки, которые прерываются чеканными «бегунками» (веточками). Поднос, несомненно, относится к числу лучших русских черневых изделий второй половины XVIII века.

Совсем иначе орнаментирован Мошниным большой ларец 1780 года (Гос. Исторический музей, № 51408; *стр. 413*). Центральную часть его слегка выпуклой крышки занимает большой овальный медальон с изображением сельского пейзажа с пастухом и стадом и рыболовом на берегу пруда. На задней стенке в таком же, но несколько меньшем медальоне представлена встреча богато одетого человека в восточном костюме с нищим, сидящим на дороге. Возможно,



Л. Мошнин. Крышка ларца. Серебро, чернь. Великий Устюг, 1780 год.

Гос. Исторический музей.

что сюжеты этих сцен взяты из широко распространенной во всей Европе повести «Князь Петр — Златые Ключи и королевна Магилена». Медальоны окружены гирляндами и лентами, которые ничем не напоминают орнаментацию первых работ мастера.

В 80-х годах XVIII века черневые мастера Великого Устюга живо откликались в своем творчестве на исторические события в стране, на победы русского оружия. Для украшения своих изделий они использовали также изображения видов Великого Устюга и Вологды.

К тому же времени (70-е годы XVIII века) относится кратковременный расцвет черневого дела в Тобольске. Тобольский губернатор Д. И. Чичерин много сделал для поднятия там серебряного дела. Произведения местных, пока анонимных мастеров отличаются высоким качеством. Форма и орнамент еще целиком тяготеют к эпохе рококо, но сюжеты изображений очень своеобразны. На предметах из чайных и кофейных сервизов мы видим сцены охоты, причем пейзаж, типы людей и животных всегда имеют черты местного колорита.

На освоение Алеутских островов тобольские серебряники откликнулись созданием табакерок, на которых представлены карты Сибири и Алеутских островов. Широко развернувшееся в Сибири градостроительство также нашло отклики в серебряном деле Тобольска. Табакерки, с исполненными чернью планами ряда городов и воспроизведением архитектурных пейзажей, хранятся во всех крупных музейных собраниях.

Серебряное дело в Костроме, Калуге, Ярославле развивалось в том же направлении, что и в Москве, причем везде можно отметить высокое качество чеканки. К сожалению, очень большое число серебряных изделий XVIII века было варварски уничтожено и перелито в XIX веке в угоду моде.

Следует отметить, что в этот период изменился внешний вид и культовых предметов. Исчезли строгие и даже несколько консервативные формы и орнаментация сосудов. Дарохранительницам придается излюбленная форма ротонды, а евангельские сцены приобретают более светский характер. Уже упоминалась дарохранительница, выполненная, очевидно, по рисунку М. Казакова. В качестве другого примера можно привести блюдо, вложенное князем Голицыным в Богоявленский монастырь (Гос. Оружейная палата). Фигуры Христа, богоматери и других участников сцены, изображенные на дне блюда при помощи крупной чеканки, производят впечатление совершенно светских, а два ангелочка, держащие над головой Христа герб князей Голицыных, походят на амуров. Церковное искусство шло за искусством светским, и как здесь, так и там новые идеи и тенденции неуклонно пробивали себе дорогу.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

М. Н. Каменская

От второй половины XVIII века сохранилось значительное число многообразных произведений народного творчества. Это позволяет выделить их из общего материала декоративно-прикладного искусства и рассмотреть в специальной главе.

Наибольший интерес представляют произведения народных художников, созданные для народа. Именно в таких произведениях свободный в своем творчестве художник выражал мысли и чувства с полной непосредственностью, обнаруживал замечательную оригинальность и немало выдумки.

Постоянное общение народа в процессе своей трудовой деятельности с природой делает образы его искусства жизненными и конкретными. Их яркая самобытность и проявляющаяся в них смелость фантазии художников свидетельствуют о духовной силе народа. Несмотря на то, что крепостной подневольный труд был невыносимо тяжел, народный художник сохранял неиссякаемую творческую энергию.

Работы народных мастеров, как правило, имеют бытовое назначение. Это — художественно оформленные орудия труда, жилище, предметы домашнего обихода, утварь, мебель и одежда. Практическое назначение предмета является основным моментом, определяющим характер художественного образа. Тонкое понимание народным художником назначения вещи позволяет найти соответствующую ей форму и декоративно обработать ее.

Постоянное употребление произведений народного искусства в трудовых процессах и быту, недостаточно бережное отношение к ним со стороны их владельцев, а впоследствии и собирателей привели к тому, что многие из этих произведений погибли. Датированные памятники представляют редкое исключение. Коллекционирование произведений народного творчества в прошлом имело чисто случайный характер и обусловливалось личным вкусом коллекционера, который в большинстве случаев сосредоточивал свой интерес на внешнем

оформлении памятника, не фиксируя имени его создателя и места происхождения. Однако путем изучения отдельных аннотированных вещей и сличения с ними типологически сходных памятников, хранящихся в музеях нашей страны, а также путем исследования письменных источников можно представить в общих чертах ход развития народного искусства во второй половине XVIII столетия.

Несмотря на сложность общественно-экономических отношений во второй половине XVIII века, на усиление крепостнической эксплуатации и процесс расслоения крестьянства, искусство народных художников (крестьян, ремесленников и рабочих) имеет единую направленность. Его содержание характеризуют изображения народного быта, сатирические образы представителей правящих классов, сказочные образы, изображения животных, растительный и геометрический орнамент.

Виды народного искусства и материалы, применявшиеся художниками, очень разнообразны. Это — резьба по дереву и кости, роспись по дереву и папье-маше, художественная обработка металла, керамика и ткани, вышивка и кружевоплетение.

Природные и экономические условия способствовали образованию центров по обработке того или иного материала, объединявших вокруг себя мастеров-специалистов. Так, известны районы, где занимались преимущественно художественной обработкой металла различного типа, резьбой по кости или набивкой тканей и т. д. Виды искусства, подобные вышивке и резьбе по дереву, развивались повсеместно.

Во второй половине XVIII века существовавшие издавна центры художественного ремесла получают дальнейшее развитие, возникают и новые.

Среди других материалов дерево является едва ли не самым распространенным и доступным для народного художника.

Резьба по дереву имела многовековую историю. Во второй половине XVIII столетия это искусство отличалось разнообразием типов и приемов художественной обработки. Большое развитие получила объемная резьба, включающая круглую скульптуру и рельеф, а также прорезь, и выемчатая резьба с ее разнообразными видами: трехгранновыемчатой, контурной, ногтевидной и скобчатой с инкрустацией.

Деятельность мастеров в области трехмерной пластики проявилась в изготовлении архитектурных деталей (главным образом, коньков на крышах), культовой скульптуры, деревянных игрушек, посуды в виде птиц, скульптурных украшений судов, саней, телег.

На основании сохранившихся в музеях аннотированных памятников можно утверждать, что объемная резьба имела распространение в северных и средне-русских районах, включая сюда Верхнее и Среднее Поволжье; однако более точно определить отдельные центры еще трудно.

В связи с объемной резьбой следует упомянуть иконостасы и царские врата второй половины XVIII века, исполненные обычно рельефной резьбой в сочетании с прорезью. Созданные в большинстве своем народными мастерами по заказам, они отражали глубокие народные традиции декоративного убранства.

Выемчатая резьба использовалась главным образом для украшения предметов домашнего обихода, а также при изготовлении предметов, имеющих подсобное назначение. К ним относятся формы для изразцов, доски для набивки узором тканей, для печатания лубочных картинок, для оттиска пряников.

Из всех видов выемчатой резьбы трехгранновыемчатая резьба[1] особенно широко применялась для оформления прялок, швеек, вальков, посуды, пряничных досок, ткацких станков, мебели и других предметов народного быта и труда. Ногтевидная резьба[2] употреблялась в сочетании с трехгранновыемчатой, позволяя достичь значительного разнообразия при декорировке. Обоими названными видами выемчатой резьбы в различных вариантах занимались резчики северных и среднерусских лесных районов.

В отличие от трехгранновыемчатой и ногтевидной резьбы, контурная[3] и скобчатая резьба с инкрустацией[4], украшавшая главным образом лопасти и донца прялок, не имела столь широкого распространения и была сосредоточена лишь в определенных районах. Контурная резьба известна на прялках ярославско-костромского типа; скобчатая резьба, часто в сочетании с инкрустацией мореным дубом, получила развитие в Городецком районе Нижегородской губернии.

Прорезь[5] как самостоятельный вид обработки дерева использовалась в архитектурном убранстве, в украшении мебели (скамьи, люльки и т. п.) и предметов быта (прялки, швейки, ковши и пр.), главным образом на севере, на территории Архангельской, Вологодской, Костромской и Ярославской губерний. Кроме того, специально прорезью по бересте занимались резчики в районе Великого Устюга, оформляя туеса, табакерки, шкатулки и т. п.

В отличие от основного вида художественной обработки дерева — резьбы, распространенной по всей территории лесных районов, искусство росписи по дереву было развито в отдельных районах, прилегающих к реке Северная Двина, и в Вологодской области, а также в Среднем Поволжье с центром в селе Хохлома. Как свидетельствуют дошедшие до наших дней памятники второй половины XVIII века, существовало два основных типа северной росписи: вологодский и северо-двинский[6]. Роспись Поволжья известна под названием «хохломской»[7].

[1] Прорезка трехгранниками в глубь доски. В. С. Воронов считает этот вид резьбы «ранней художественной попыткой овладеть плоскостью» (см.: В. Воронов. Народная резьба. М., 1925, стр. 8).

[2] Появилась с введением нового инструмента — ложчатого долота, дающего новую форму выемки.

[3] Резьба, дающая выемчатый контур, определяющий абрис рисунка.

[4] Резьба с выемчатыми скобками, заполненными в отдельных случаях мореным дубом, иногда с введением подкраски.

[5] Сквозная резьба или резьба на проем.

[6] Другие центры северной росписи — Мезень и Заонежье — известны по памятникам, датируемым уже XIX веком. Вероятно, что эти центры существовали и раньше, но до настоящего времени это не доказано.

[7] Роспись получила название по имени места ее изготовления и сбыта.

Росписью украшалась деревянная посуда, туеса, лукошки, ковши, ложки, а также прялки, подсвечники и мебель. Вологодская и северо-двинская роспись исполнялась темперой с последующим покрытием олифой. Для вологодского типа росписи характерна несколько приглушенная и ограниченная цветовая гамма, состоящая из черной, желтой, коричневой и зеленой красок. Рисунок обычно наносился на естественный фон дерева. Северо-двинская роспись отличается большей интенсивностью тона с преобладанием красного цвета, который придает ей яркость и декоративность. В отдельных случаях рисунок наносился на красный фон, что еще больше усиливало цветовой эффект[1]. Хохломская роспись исполнялась масляной краской и представляла собой очень сложный и трудоемкий процесс, заключавшийся в нанесении на дерево «вапы» (слоя глины), в покрытии его олифой и полуде оловянным порошком, затем в росписи сажей, киноварью, зеленым и желтым кроном и мумпей, наконец, в покрытии лаком и многократной просушке в печи[2].

Такая техника обработки придавала предметам, украшенным хохломской росписью, необыкновенную прочность. Хохломская роспись имела широкое распространение, и мастера, знавшие секрет ее выполнения, работали не только близ Хохломы, но и в сравнительно отдаленных от нее районах. Так, известна статистическая запись семеновского городничего Блюммера от 1797 года, где говорится, что в Семенове крашеной и лаковой посуды сделано за год более 600 тыс. штук, а ложек кленовых, березовых и осиновых 800 тыс. штук[3]. Росписью точеной посуды занимались и в Пуреховской волости Балахнинского уезда, а также в селе Никола-Погост (в устье реки Узолы)[4]. Таким образом, росписью, очевидно, занимались народные мастера многих районов Среднего Поволжья.

Кроме хохломской росписи с горячей обработкой, есть основание предполагать существование в Среднем Поволжье в XVIII веке и росписи темперой и клеевыми красками. В краеведческом музее г. Городца (б. Нижегородской губ., ныне Горьковской обл.) имеется датируемая XVIII веком расписная хоругвь, происходящая из вотчины князей Пожарских — села Пуреха. По мотивам росписи, живописной трактовке и технике исполнения темперой и клеевыми красками к хоругви очень близок расписной шкаф (Гос. Русский музей, № Р1277), имеющий, возможно, то же происхождение.

Д. В. Прокопьев, исследуя художественные промыслы Горьковской области[5], объясняет распространение искусства росписи в районе Пуреха близостью его к центрам иконописи — Палеху, Мстере и Холую. Представляется вероятным

[1] Типы северной росписи недостаточно исследованы и освещены в литературе.

[2] М. Званцев. Холмская роспись. Горький, 1951, стр. 17—26.

[3] Там же, стр. 7.

[4] Е. Зябловский. Землеописание Российской империи для всех состояний, ч. IV. СПб., 1810, стр. 128. О том же упоминается в кн.: П. Паллас. Путешествие по разным местам Российского государства, ч. 2, кн. 1. 1770 г. СПб., 1786, стр. 154.

[5] Д. Прокопьев. Художественные промысла Горьковской области. Горький, 1939, стр. 128.

Прялка с изображением двух бытовых сцен. Дерево. Резьба. Нижегородская губ.

Гос. Русский музей.

взаимодействие между иконописью и украшением предметов народного быта: и тем и другим в отдельных случаях, возможно, занимались одни и те же художники[1].

Переходя к содержанию памятников резьбы и росписи по дереву, следует остановиться на народной скульптуре-игрушке. Народный художник выполнял как отдельные фигуры, так и групповые композиции из жизни народа. Острая насмешка воплотилась в изображениях бар и купцов, образы которых передавались художником критически, в чем отражались настроения народных масс.

Троице-Сергиева лавра издавна славилась как центр резьбы деревянных игрушек[2]. Привлекавшая множество посетителей-богомольцев, лавра была удобным местом для сбыта игрушек, создававшихся резчиками — жителями посада и близлежащей (в 35 км) деревни Богородской, принадлежавшей лавре.

До нас дошло очень немного резных игрушек Троице-Сергиева посада от конца XVIII — главным образом начала XIX веков; более ранних памятников вообще не сохранилось. Фигура мальчика-лотошника с фруктами (Гос. Музей игрушки, Загорск) может быть отнесена к концу XVIII века. Она передает национальный народный тип подростка с округлым лицом, коротким носом и волосами, остриженными под скобку. Сложный разворот фигуры, живописная моделировка формы, а также роспись в зеленовато-розовых тонах характерны для искусства именно того времени.

Народное предание сообщает нам о резчике нескольких наиболее ранних игрушек конца XVIII — начала XIX столетия. Это мастер «Фигурка» или «Фигуркин», получивший свое прозвище, очевидно, за умение резать фигуры. Настоящее имя его неизвестно.

Большой интерес представляет хранящаяся в Гос. Историческом музее фигура спеленутого ребенка, называемая «пеленашкой» (№ 62975/К83). С помощью пластичной мягкой моделировки объемов переданы формы детского лица с округлыми щеками и пухлым ртом. Это свидетельствует о наблюдательности резчика и о его техническом мастерстве. На спине фигуры вырезаны буквы «Ф. Ч.»[3]. Данная работа представляет собой не игрушку, а форму, называемую

[1] Известно, что иконописцы, работавшие в Заонежье в XIX веке, расписывали дуги и другие предметы быта (см.: К. Большева. Крестьянская живопись Заонежья.— Сб.: «Искусство Севера. Заонежье». Л., 1927, стр. 55—59). Вполне вероятно, что и в XVIII веке иконописцами украшались предметы быта.

[2] Время возникновения игрушечного промысла точно не известно. О продаже в XVII веке в Троице-Сергиевой лавре деревянных игрушек свидетельствуют упоминания в приходо-расходных книгах царицы Евдокии Лукиничны во время путешествия царской семьи в лавру. Запись от 21 сентября 7145 (1636) гласит: «Тогожъ дни по имянному приказу для ихъ государскихъ чадъ торговому человѣку Микиткѣ Павлову за потѣшной возокъ с конми деревянные (пробѣлъ), деньги взялъ самъ. Тогожъ дни г. царицы по имянному приказу для ихъ государскихъ чадъ куплено всякихъ потѣхъ на 6 алт. на 4 деньги» (И. Забелин. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 1869. «Материалы», стр. 10). Другая запись от 4 октября 7147 (1638): «Тогожъ дни Олексѣева приказу Полтева стрѣльцу Игнашку Маркову за потѣху, за деревянные конки и шенданы и за птички 2 р... Потѣха взята царевичу князю Олексѣю Михайловичу» (там же, стр. 12).

[3] Может быть, за этими буквами скрывается имя «Фигурки», но, возможно, это инициалы Федора Челпанова-Шипилина, народного художника, работавшего приблизительно в одно время с «Фигуркой».

Горбун-курильщик. Деревянная скульптура. Троице-Сергиев посад.

Гос. Русский музей.

«болвашкой», для изготовления куклы из папье-маше[1]. Техника изготовления игрушек из папье-маше, возможно, была заимствована мастерами Троице-Сергиева посада из села Данилкова (под Москвой), где в конце XVIII века купцом Коробовым было организовано первое производство изделий из папье-маше[2].

Очень близки по выполнению приписываемые мастеру «Фигурке» три «болвашки»: толстяк-курильщик и две барыни под названием «пеленашки», представляющие сатирические образы (Гос. Русский музей, № Д1, Д2 и Д3). В фигуре горбуна-курильщика (вероятно, купец либо барский приказчик) выражено самодовольство, утрированно подчеркнута грузность его тучного тела (*стр. 420*). По-иному охарактеризованы барыни-«пеленашки», изображающие изнеженных барынь-помещиц того времени в нарочито узких, как бы спеленывающих ноги платьях, отчего игрушки и получили свое название. Остро и тонко обрисовал здесь резчик своеобразные типы купца-обидчика и праздных, жеманных барынь.

Фигура курильщика имеет округлые «барочные» формы с подчеркнутыми складками одежды. Барыни-«пеленашки» представляют несколько удлиненные гермообразные фигуры; строгость силуэта связывает их с новым направлением в искусстве — классицизмом.

«Фигурка» как большой мастер оставил после себя учеников, работавших уже в XIX веке[3].

Помимо форм-болвашек, до нас дошли и деревянные игрушки Троице-Сергиева посада, украшенные росписью. К наиболее ранним из них относятся фигура стоящего в манерной позе вельможи в красном камзоле и голубом плаще

[1] Техника производства игрушек из папье-маше заключается в обкладывании деревянной формы бумагой, пропитанной мучным клеем. После высыхания бумага снимается, образовавшиеся полые формы склеиваются и обрабатываются росписью и лакировкой.

[2] А. Бакушинский. Искусство Палеха. М.—Л., 1934, стр. 224.

[3] См.: Е. Можаева и Р. Ломакина. Загорские болвашки и папье-маше (рукопись). 1940—1941. (Архив загорского Музея игрушки, № 246).

Короб с изображением «Кавалера». Дерево, роспись. Вологда.

Гос. Русский музей.

(Гос. Исторический музей, № 42567/IV 769) и фигура барыни-старухи с седыми буклями, с несколько уплощенным лицом (музей Научно-исследовательского института художественной промышленности, № 8593); обе фигуры по типологическим признакам могут быть датированы концом XVIII века. В них, как и в рассмотренных выше барынях-«пеленашках», высмеиваются жеманство и изнеженность людей привилегированных классов. Тип расписных игрушек, изображающих барынь, в народе получил название — «барыни-дуры». Широкое распространение этого типа падает на начало XIX века.

Стремление народного художника отразить действительность, и притом часто в сатирическом плане, прослеживается и в изображениях, исполненных резьбой (скобчатой, контурной или выемчатой) и росписью. В образе кавалера на вологодском расписном коробе (Гос. Русский музей № Р1182; *стр. 421*), как и в народной игрушке, подчеркиваются и осмеиваются манерность, излишняя приверженность к моде. Фигура кавалера, очерченная черным контуром на белом фоне, трактована плоскостно и имеет четкий силуэт. Сдержанная цветовая гамма коричневато-желтого и черного тонов характерна для вологодской росписи.

Не меньший интерес представляют и групповые композиции с изображениями бытовых сцен, как, например, на донце нижегородской прялки из соб-

рания Гос. Русского музея (№ Д671; *вклейка к стр. 418*), украшенном скобчатой резьбой. В двух ярусах (этот прием расположения фигур является привычным в народном искусстве) помещены две сцены: одна из них запечатлевает охоту, другая — музицирующую пару. В первой схематично переданы охотники, стреляющие птицу. Три собаки, размещенные под ними, бегущие одна за другой, означают собачью свору. В такой же схеме показана во второй сцене музицирующая пара: кавалер и дама с балалайкой и флейтой. Окно на фоне определяет место действия. Обе сцены предельно лаконичны, фигуры даны плоскостно, в рисунке преобладают свойственные этому типу резьбы кривые линии.

Сцена охоты представлена также и на расписной прялке, где в нижнем ярусе изображена пряха (Гос. Исторический музей, № 37656/Д III 4030); интересна надпись на прялке: «Пряди моя пряха пряди не ленися я бы рада пряла меня в гости звали». Крестьянин, идущий с топором, запечатлен на северо-двинском туесе (Гос. Музей этнографии, № 5502-73). Над фигурой всадника на прялке с датой «1781» (Гос. Исторический музей, № 43727/Д III 4086) начертана нравоучительная надпись, оканчивающаяся словами: «будь поумнее живи поскромнее». Все упомянутые изображения свидетельствуют о внимании художников к бытовой теме, занимающей большое место в народном искусстве второй половины XVIII столетия.

На воображение народных мастеров действовала пышность барских празднеств, костюмов и обстановки, что также отражалось в отдельных видах искусства. Так, например, на нижегородских прялках, украшенных скобчатой резьбой с инкрустацией, представлены кареты с седоками и всадниками. Строгий ритм линий в плоскостном изображении и лаконизм трактовки свидетельствуют о большом художественном такте резчиков, умевших выражать свои мысли скупыми средствами.

Жанровые и сатирические образы ярко воплотились в лубочных картинках, широко бытовавших в народе. Д. А. Ровинский указывает на существование в конце XVIII века в Москве фабрики, печатавшей картинки с деревянных досок[1]. Последние резались народными мастерами-резчиками и отражали их художественные представления. Отпечатанные листы отправлялись в окрестные подмосковные села, где их раскрашивали женщины и дети.

Интересна своей сатирической направленностью картинка «Пан Трык и Херсоня»[2]. В образе гордого пана с собачкой художник метко высмеивает барскую спесь, безделье и щегольство; остроумна и надпись над фигурой: «Я пан Трык полна пазуха лык хоша три дня неел, а взубах ковыряю моя охота вполе ходит собачку при себе иметь». Едва ли насмешка над паном может относиться только к данному персонажу,— она в равной мере направлена вообще против бар того времени.

[1] Д. Ровинский. Русские народные картинки, кн. 5. СПб., 1881, стр. 13.

[2] Д. Ровинский. Русские народные картинки. Атлас, т. 1, СПб., 1881, № 222.

Шкаф с изображением сказочной темы. Дерево. Роспись. Нижегородская губ.
Гос. Русский музей.

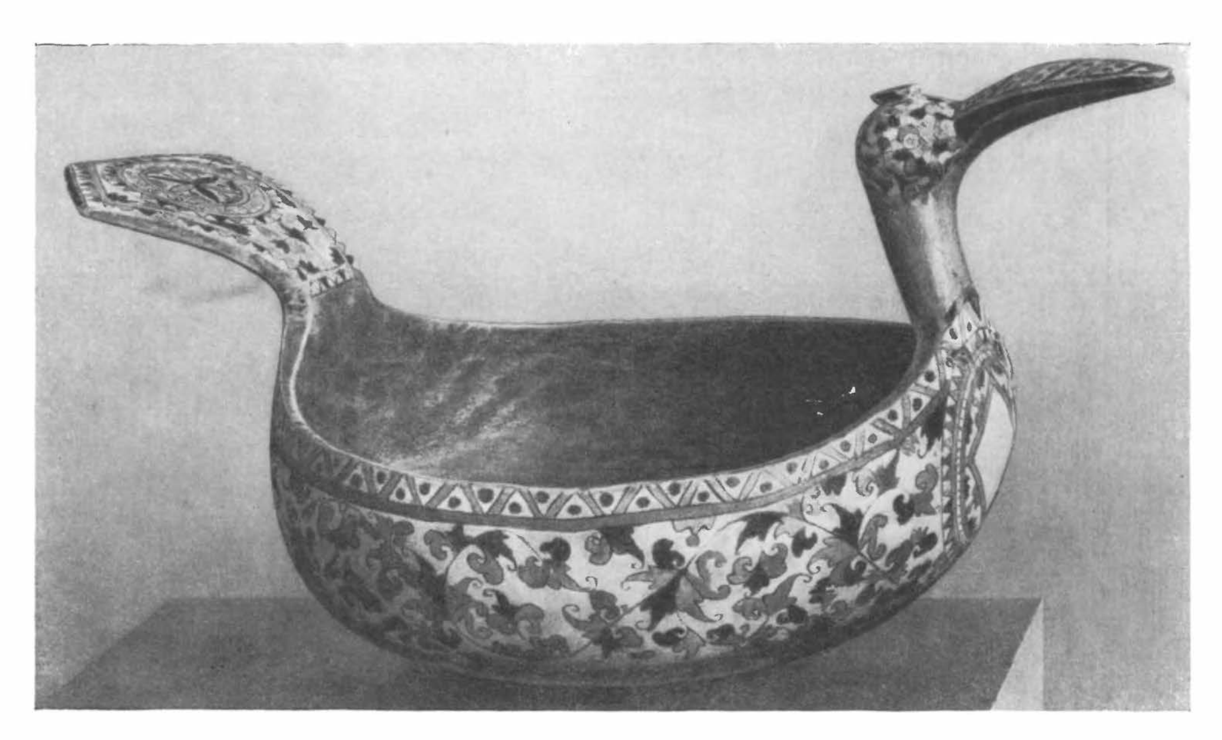
Очелье наличника с головой барана. Дерево, резьба. Новгородская губ.
Гос. Русский музей.

Те же типы изображений можно увидеть и среди украшений пряничных досок, исполненных различными видами выемчатой резьбы. Фигуры барынь и военных трактованы сатирически и отличаются тщательной разделкой деталей. Пряничные доски были широко известны в народном быту; особенно большое распространение они получили в Тверской губернии[1].

В резьбе и росписи по дереву проявилась и любовь народа к сказке, к фантастическим образам, связанным в его представлении с реальной жизнью и основанным на конкретно-жизненных наблюдениях. Роспись на дверце шкафа (возможно, Нижегородская губ.; Гос. Русский музей, Р1277; *вклейка*) дает пример сочетания сказочного образа птицы-сирина с вполне реальной фигурой женщины, слушающей его пение. Надпись над сирином гласит: «Видом 1 гласом». Помещенные на боковых стенках шкафа голуби на ветках и два сердца под венцом на внутренней стороне дверцы позволяют видеть в изображении символику семейного счастья, тему, распространенную в искусстве XVIII века и поэтически претворенную народным художником. Многокрасочность живописи, выявление объема с помощью белых мазков-оживок создают декоративный эффект, впечатление праздничности.

Сказочные, фантастические образы использовались резчиками в архитектурном убранстве. Изображения сирина, русалки, дракона постоянно встречаются в украшении ворот, подзоров, оконных наличников, флюгеров и т. п. Публикуемое очелье (верхняя часть) резного рельефного оконного наличника б. Новгородской губернии (Гос. Русский музей, № Д1027; *стр. 423*) по оформлению очень типично для искусства XVIII века. Композиция его состоит из двух,

[1] Печатные пряники употреблялись, в частности, для подношения в торжественных случаях жизни.



Скобкарь с растительным орнаментом. Дерево, роспись. Север.

Гос. Русский музей.

обращенных друг к другу крылатых драконов, широко раскрывших пасти. Под ними — горельефное изображение головы барана. Несмотря на строгую симметрию, композиция лишена схематичности. Силуэт очелья ритмичен по рисунку криволинейных форм, а разделка чешуи и крыльев создает живописную игру света и тени, эффект которой усиливается раскраской мягкими зеленоватыми и фиолетово-розовыми тонами. Не менее интересна и сказочная фигура сирены-русалки (Гос. Исторический музей, № 31024/Д III 4360). Отверстие для стержня, находящееся под фигурой, позволяет думать, что это флюгер. Сирена изображена с расставленными руками и загнутым хвостом. Лицо и тело сирены покрыты чешуей, глаза выделены темной краской. По своему объемному построению и оформлению эта фигура относится к концу XVIII — началу XIX века; происхождение вещи не известно. В XIX столетии образ сирены-русалки получил широкое распространение в памятниках архитектурной резьбы Поволжья.

Наряду со сказочными мотивами, в росписи и резьбе по дереву были распространены и образы реального животного и растительного мира. Особенно часто встречаются изображения петухов, павлинов, соколов, коней и львов. Исходя из жизненных наблюдений, резчик придавал скобкарям[1] форму плывущей птицы, используя голову и хвост как ручки. Птичья голова нередко заменялась головой коня. Интересны скобкарь и ковш из собрания Гос. Русского

[1] Скобкарь — ковш с двумя ручками.

Ковш с головами коней. Дерево, резьба. Тверская губ. (?).

Гос. Русский музей.

музея. Скобкарь в виде плывущей птицы (№ Р1176; *стр. 424*) украшен по тулову сложной узорной росписью северо-двинского типа с характерным для второй половины XVIII века орнаментом из разбросанных по белому фону ветвей с красновато-оранжевыми и темно-зелеными перистыми листьями. Ковш с двумя конскими головами (№ Д597; *стр. 425*) покрыт по тулову выемчатой резьбой из ветвей и сеток. Как по форме, так и по росписи и отделке резьбой, соответствующим округлости тулова, скобкарь и ковш привлекают мастерством декоративного убранства.

Изображения животных и птиц украшают и пряничные доски. На пряничной доске Гос. Русского музея (Д710; *стр. 426*) представлен сокол с повернутой назад головой и веткой в клюве, исполненный выемчатой резьбой. С большим художественным тактом поместил резчик фигуру птицы на прямоугольной плоскости доски. Умелое композиционное построение и остроумная разделка деталей (лаконичная передача оперения зубчатыми лунками) говорят о высоких художественных навыках мастера.

Растительные мотивы использовались в резьбе и росписи не только как дополнительный элемент украшения, но имели самостоятельное значение, отличаясь большим разнообразием форм и смелостью композиционных и живописных решений. Широкое применение они нашли в народном архитектурном убранстве второй

Пряничная доска «Сокол». Дерево, резьба.

Гос. Русский музей.

Ларец с растительным орнаментом. Дерево, резьба. Москва (?).

Гос. Русский музей.

половины XVIII века, о чем свидетельствуют исполненные с большим искусством росписи северных церквей: Успенской церкви в Кондопоге (1774 год) и часовни в Волкострове (середина XVIII в.)[1]. Большой интерес представляют сохранившиеся резные детали оформления крестьянских домов второй половины XVIII века. Таково, например, крыльцо в доме Рыжевых (деревня Борок Череповецкого района Вологодской области), украшенное низкой рельефной резьбой с плоскостно трактованным растительным орнаментом[2], таковы и створки ворот из поселка Орел (Пермской губ.) с вазами и цветами на них, исполненными рельефной резьбой (Гос. Исторический музей, № 83487/К5483).

Того же типа украшения применялись в мебели. Растительными мотивами в виде завитков и цветочных побегов, выполненными сквозной резьбой, оформлялись спинки переметных скамий (скамья с передвижной спинкой), кроватей, люлек и т. п. (Гос. Русский музей)[3]. Рифлёные вазоны в виде чаш с цветами,

[1] А. Ополовников. Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955, стр. 105—139 и 140—160.

[2] Фотографии В. К. Макарова, сделанные во время экспедиции в 1929 г. Собственность В. К. Макарова.

[3] А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия. Изд. 2., вып. X. М., 1912, табл. 12, рис. 1, 5 и 7.

исполненные тонкой росписью в мягких голубоватых и коричневых тонах, имеются на створках шкафа из собрания Гос. Русского музея. Близкие к ним вазоны в технике рельефной резьбы представлены на створках другого шкафа[1]. Типичными для своего времени растительными мотивами украшен ларец (Гос. Русский музей, № Д838; *стр. 427*) с рельефной резьбой в виде веток с удлиненными перистыми листьями и плодами, свободно расположенными на плоскости крышки и стенок. Изысканность строгих по рисунку форм резьбы оттенена и усилена росписью, в которой теплый белый тон ветвей эффектно сочетается с красным фоном.

Растительные мотивы получили большое развитие в выемчатой резьбе на пряничных и набойных досках второй половины XVIII столетия. Разнообразие цветочных мотивов гвоздики, мака, яблони, розы, тюльпана и т. п., реалистическая и в то же время декоративная трактовка их форм показывают искусство резчиков, умевших использовать образы живой природы для украшения набивных тканей. Для резьбы досок употребляли твердые породы дерева: березу, дуб, орех и др.[2] Набивкой, как наиболее простым и дешевым способом декорировки тканей, занимались во всех льноводческих районах страны. Помимо отдельных набойщиков, работавших на дому, набивка тканей производилась в мастерских. Центром набивного дела в XVIII веке стало село Иваново (Владимирской губернии, вотчина Шереметевых), где во второй половине века возникли крестьянские мануфактуры: Ивана Бутримова, Степана Сокова, Петра и Никона Горелиных, Ефима и Варвары Грачевых, Михаила Ямановского и других. Хозяевами мануфактур были крепостные Шереметева[3].

В набивных тканях из села Иванова (Гос. Русский музей, № Н 1571 и 1594) использованы в одном случае свободно переплетающиеся ветви гвоздики, в другом — ветви маков. Гвоздики (*стр. 429*) расположены на гладком фоне, маки — на точечном. Переданные резчиком объемно, цветы исполнены с полным пониманием натуры, но в то же время трактованы декоративно, с учетом того, что они предназначены для украшения ткани. Покрытие фона точками и сетками — один из наиболее употребительных в то время приемов. Набивная ткань с гвоздиками отпечатана с деревянной доски, резаной в 1770 году[4].

Иной, более схематичный характер имеет растительный орнамент в сквозной резьбе по бересте, где растительные формы трактуются плоскостно. На сохранившихся от второй половины XVIII века крышках, туесах и шкатулках (Гос. Русский музей), исполненных тонкой прорезью, изображены обращенные в разные стороны округлые завитки растений и свободно вьющиеся побеги

[1] А. Бобринский. Указ. соч., табл. 134, рис. 6.

[2] М. Шереметева. Набивание холста в Калужском крае. Калуга, 1930, стр. 7; Л. Якунина. Русские набивные ткани XVI—XVII вв. М., 1954, стр. 6.

[3] «Топографическое описание Владимирской губернии, составленное в 1784 году». Владимир, 1906, стр. 7, 51.

[4] На паспорту набивной ткани с гвоздиками имеется надпись: «манер делан на дереве, работан 1770 году».

Набойка «Гвоздики». Иваново.

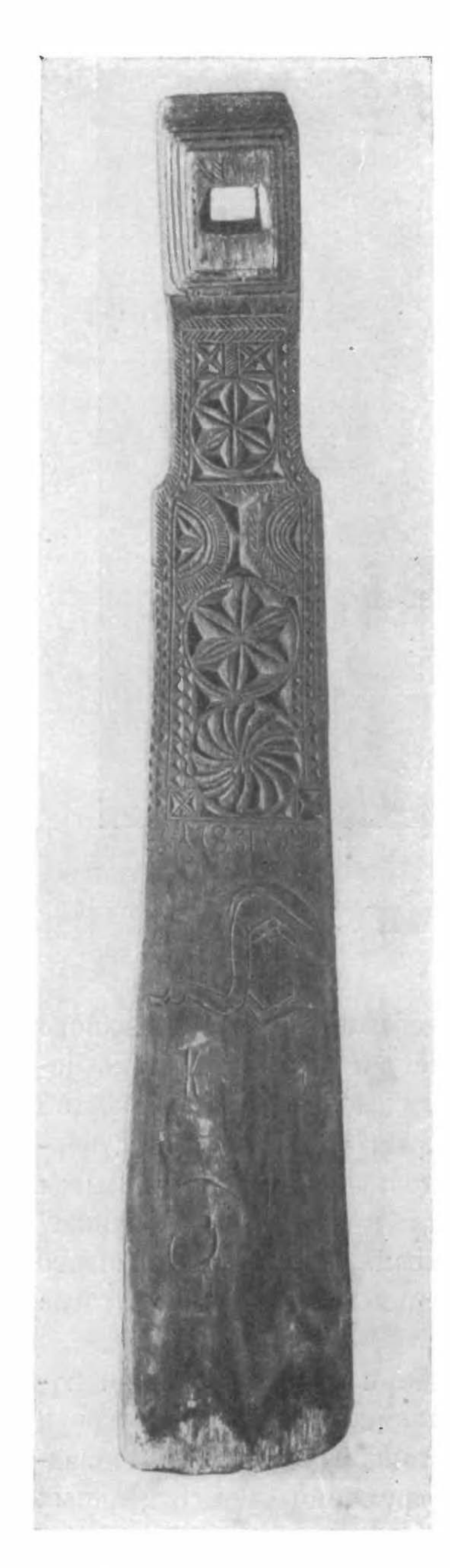
Гос. Русский музей.

с перистыми листьями и многолепестными цветами с добавлением сеток разного рисунка. На крышке от шкатулки среди побегов помещен лев. Резьбой по бересте занимались на Севере, главным образом в Вологодской области, в районе Великого Устюга. О чеканной работе по бересте приезжего в Псковскую губернию неизвестного мастера пишет в 1752 году А. Болотов: «Сей человек делывал из простой бересты табакерки, стаканчики, кружечки и круглые стамушки[1] с таким искусством и умел так хорошо наружность оных украшать особливого рода чеканною работою, что я довольно надивиться не мог, как и все тогда сей работе его дивились и ее хвалили»[2].

На туесе из Даниловской пустыни Олонецкой губернии (Гос. Русский музей), с прорезным геометрическим орнаментом из концентрических кругов и полукружий, разделка деталей и поясков выполнена тонкой чеканкой. Очевидно, оба вида обработки бересты существовали одновременно и в отдельных случаях дополняли друг друга.

[1] Посуда для дегтя.

[2] А. Болотов. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, т. I. М.—Л., 1931, стр. 209.



Донце прялки с датой «1783 году».
Дерево, резьба. Север.
Гос. Русский музей.

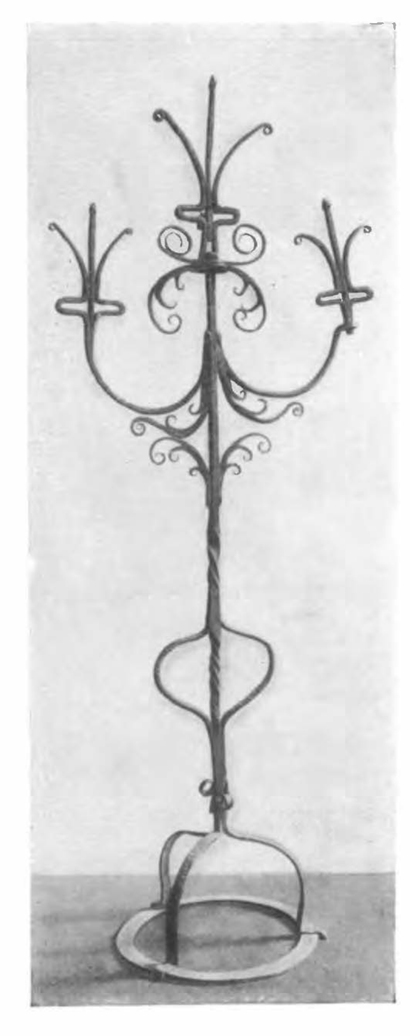
Растительные формы, как видно из сказанного, играли большую роль в различных видах резьбы и росписи; геометрический же орнамент применялся главным образом в выемчатой резьбе — в украшении резных ткацких станков, мебели, прялок, вальков, швеек и т. п. Геометрический орнамент образуется из отдельных, в большинстве случаев простейших элементов: треугольников, ромбов, розеток, звезд, кругов, секторов и т. п.

Как типичный пример геометрического орнамента, исполненного в технике выемчатой резьбы, можно привести донце северной прялки (Гос. Русский музей, № Д609; *стр. 430*), один из немногих памятников, имеющий точную дату «1783 году». Резьба на донце сосредоточена в части, прилегающей к гнезду (для вставки лопасти). Она состоит из кругов со звездами и розетками, секторов и прямоугольников, обрамленных поясками из рядов треугольников. Строгость и лаконизм рисунка, простота и слаженность композиции, умение вызвать с помощью резьбы эффекты света и тени на плоскости характерны для оформления северных вальков, прялок, с их тонкой разделкой крупных плоскостных лопастей, пряничных досок и других предметов домашнего обихода.

Близкими по разработке деталей геометрического орнамента, но отличными по оригинальному «архитектурному» силуэту являются прялки и швейки ярославско-костромского типа, исполненные в виде башен, состоящих из поставленных один на другой кубов и призм, которые соединены узорными столбами или колоннами. Другой вид ярославско-костромских прялок имеет тот же «архитектурный» силуэт наподобие башни, полученный прорезью с многоярусными рядами арок и завершенный небольшой плоскостной лопастью с геометрическим орнаментом.

Употребление металла для художественного оформления предметов народного быта во второй половине XVIII века было сравнительно ограниченным.

Однако на основании сохранившихся от этого времени разного рода изделий из железа и меди можно установить в общих чертах их особенности и приемы художественной обработки, до сих пор не получившие достаточного освещения в литературе. Месторождение железных руд на Севере создавало условия для наибольшего развития металлического художественного промысла в районе Олонца, Вологды, Великого Устюга, Устюжны и других. Тульский и Липецкий районы — места залежей бурых железняков, также были сырьевой базой для указанного промысла.



Светец. Железо, ковка. Север.
Гос. Русский музей.

Народная художественная обработка меди заключалась в литье, чеканке, гравировке и финифти (эмали) и была сосредоточена главным образом на основном месте добывания этого металла — на Урале, а также в Туле, в селе Павлове на Оке и других районах. Ковка и просечка чаще применялись для художественной отделки железных предметов народной утвари: светцов для лучины, сечек, посуды, прорезных пластинок для обивки ларцев, шкатулок, подголовников и т. п., а также архитектурных деталей: замков, колец и петель для ворот и дверей, флюгеров, крылец, водосточных труб и пр. Как и в других видах народного искусства, мастер, работая в материале, брал за основу наблюдения над живой натурой. Примечательно умение народных мастеров оригинально претворить форму растения в нужную форму предмета. Так, распространенный в крестьянском хозяйстве светец имеет стержень, подобный стеблю, а отходящие от него ветви образуют завитки для вставки лучины. Таков светец из собрания Гос. Русского музея (№ М76; *стр. 431*), являющийся примером отличного использования природной формы для создания конструкции, логично отвечающей своему назначению и вместе с тем художественно выразительной, получающей четкий, ритмичный силуэт.

К тому же типу декоративного оформления предмета относятся сечки. Они украшены по сторонам стержня строгими симметричными завитками, в отдельных случаях завершенными конскими головами, — мотив, распространенный и в других видах народного искусства[1].

Принцип силуэтного построения орнамента характерен и для прорези на воротных замках, петлях (называемых жиковинами), ларцах, подголовниках,

[1] Н. Р. Левинсон определяет эти сечки как нижегородские.

Ларец с растительным орнаментом. Металл, роспись, чекан, гравировка. Нижний Тагил.

Гос. Русский музей.

шкатулках и т. п. Находящийся в Гос. Русском музее замок для ворот в виде секиры из Ростова-Ярославского (№ М63)[1] и шкатулка (№ М347), возможно того же происхождения, украшены свободно расположенными по плоскости завитками, образующими петли; эти завитки выделяются четким рисунком на живописном фоне фольги, в одном случае розовой, в другом — голубовато-зеленой. Дополнительная разделка завитков рифлением создает игру света и тени, наделяя рисунок большой изысканностью[2].

По типу прорези близок к предыдущим памятникам, хотя и отличен от них по строго симметричной композиции размещенных в клетках сквозных розеток, подголовник из собрания Гос. Русского музея (№ М4). На замке подголовника выгравирована надпись: «1750 год сентября 23 дня срк ивсм

[1] Н. Р. Левинсон считает, что такого рода замки широко бытовали на Севере, в Поволжье и других районах.

[2] В. Воронов в статье «Устюжские решетки» («Среди коллекционеров», 1922, № 11, стр. 16—17) указывает на сходство между рисунками архитектурных решеток и рисунками светцов и ларцев.

чупятова»[1]. Подголовник предназначался для хранения ценностей. Это, очевидно, обусловило дополнительную его обшивку полосами безузорного железа, образующими клетки. Редкая в произведениях народного искусства надпись с точной датой делает этот подголовник особенно ценным памятником своего времени. Прекрасными образцами просечки являются и сохранившиеся навершия хоругвей из Великого Устюга с растительным орнаментом сложного узора.

Помимо ковки и просечки, железо использовалось и как материал для росписи. Центром холодной росписи по железу, возникшим, очевидно, во второй половине XVIII века, был Нижний Тагил, где подобным образом украшались подносы, посуда, ларцы и т. п.[2] Наиболее раннее упоминание о расписных лаковых изделиях в Нижнем Тагиле относится к 1768 году[3]. Несколько позже, в 1770 году, академик П. С. Паллас сообщал о росписи в Нижнем Тагиле: «Другое художество, в коем с немалою пользою здешние упражняются жители, есть лакирование; оные наводят лак на медные и железные чайники, на деревянные чашки, стаканы, подносные доски и прочее»[4].

Так же, как в ковке и просечке, в росписи по железу значительное место занимают мотивы живой природы. Публикуемый ларец в виде теремка из собрания Гос. Русского музея (№ М 20; *стр. 432*) дает типичный пример нижнетагильской росписи, сочетающейся с чеканкой и гравировкой. Характерен для XVIII века орнамент из свободно брошенных расходящихся ветвей с перистыми листьями и расположенными среди них сердцевидными картушами. Контрастное сопоставление красного цвета с белым и зеленым придает росписи яркость и декоративность. Обрамление гравированными поясками из сеток и цепей, типичное для своего времени по рисунку, еще больше подчеркивает живописный характер оформления.

Особый интерес, благодаря оригинальным сюжетам росписи, представляют хранящиеся в Гос. Эрмитаже железные дрожки работы нижнетагильского мастера: здесь в медальонах помещены пейзажи, несколько жанровых сцен и мужской портрет (№ 1591). На дрожках имеются две надписи. В одной из них сообщается: «Сих дрожек делатель Нижнотагильского его превосходительства Господина Николая Никитича завода житель Егор Григорьев Жепинский родился в 1725 году апреля 23 числа которые зделаны им по самоохотной выучке и любопытному знанию с 1785 по 1801 год в 76е лето своей жизни Нижнотагильский завод». Вторая надпись гласит: «Сии дрожки малевал тогож Господина и завода Сидор Дубасников. Нижнотагильский завод».

[1] Подобный подголовник имеется в собрании Музея г. Ростова-Ярославского. Известны близкие по типу предметы, украшенные просечкой, в Вологде, Великом Устюге и других центрах.

[2] В Нижнем Тагиле практиковался холодный способ масляной росписи с покрытием ее лаком.

[3] В описи приданого, составленной в 1768 году, есть упоминание о двух блюдечках «лаковых сибирских» (см.: Л. Пискунова. Русские расписные лаковые железные изделия.— «Записки Историко-бытового отдела Гос. Русского музея», № 2. 1932, стр. 39).

[4] П. Паллас. Путешествие по разным местам Российского государства, ч. 2, кн. 1, 1770 год. СПб., 1786, стр. 240—241.

Возможно, что в изображении жанровых сцен и пейзажей живописец воспользовался существовавшими ранее композициями. Что же касается портрета, то он, по-видимому, написан с натуры и передает индивидуальные черты человека, с бородой и остриженными под скобку волосами[1]. Портрет не был типичен для народного искусства второй половины XVIII столетия, и его наличие в нижнетагильской росписи свидетельствует о незаурядных художественных навыках мастера, стремившегося передать индивидуальный образ.

Изображения человеческих лиц чаще встречаются в другом виде народной росписи — по меди, в так называемой финифти[2]. Известным центром этого производства, возникшим в XVIII веке, был Ростов-Ярославский, где создавались исключительные по тонкости рисунка и живописного исполнения произведения[3]. Несмотря на специфическое назначение ростовской финифти, служившей для украшения икон, художники-миниатюристы сумели отразить в иконописных изображениях характерный местный тип крестьянских лиц. Так, с большим искусством и тонкостью написаны лица евангелиста Матфея и Христа на иконе «Воскресение Христово» (Гос. Русский музей). Типичны для XVIII века сложный ракурс фигур и беспокойно развевающиеся складки одежды. Высоким качеством отличаются и пластины работы известного художника И. К. Бурова (1730—1780)[4]. Изысканное мастерство миниатюриста в изображении лиц сочетается у него с блестящими колористическими решениями.

Нельзя не упомянуть также устюжскую финифть, перенятую местными живописцами в XVIII веке от сольвычегодских мастеров[5]. В Великом Устюге — одном из центров медеобрабатывающей промышленности — были все условия для развития искусства финифти. Здесь в 1761 году братья Афанасий и Степан Поповы организовали фабрику финифтяных и черневых изделий. Она просуществовала 16 лет[6].

В отличие от ростовской финифти, имевшей гладкую поверхность, устюжская финифть производилась с помощью накладки на нее тисненого на матрице серебряного или золотого орнамента, придававшего ей рельеф, и затем подвергалась последовательному обжигу. После этого, в отдельных случаях, накладка дополнительно покрывалась цветной или прозрачной финифтью[7]. Содержание произведений устюжской финифти очень разнообразно. Наряду с батальными

[1] Л. Пискунова. Указ. соч., стр. 49.

[2] Роспись огнеупорными красками с последовательным обжигом.

[3] А. Титов относит возникновение финифтяной живописи в Ростове-Ярославском к первой половине XVIII века (см. А. Титов. Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии.— «Памятники древней письменности и искусства», вып. CXLII, 1901, стр. 1). И. М. Суслов считает началом финифтяного дела в Ростове вторую половину XVIII века (см.: И. Суслов. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959, стр. 7).

[4] Произведения И. К. Бурова имеются в Гос. Русском музее, в Гос. Историческом музее, в Ростовском музее и других собраниях.

[5] Т. Тихомирова. Устюжские эмали XVIII века с серебряными накладками.— «Труды Государственного Исторического музея», вып. XIII. М., 1941, стр. 192.

[6] Там же, стр. 194.

[7] Там же, стр. 194—195.

и охотничьими сценами, встречаются архитектурные пейзажи, изображения животных и растений, а также мифологические и библейские сюжеты. В Гос. Историческом музее сохранилась коробка с интересной композицией — бытовой сценой, изображающей повара у очага и охотника с убитым зайцем (№ 55800/ЭМ. 353)[1]. В том же собрании имеется чайница (№ Щ477/365), на которой представлены бытовые фигуры, в частности всадник, что указывает на связь финифти с близкими ей видами народного искусства, а именно — с лубочными картинками. Рассмотренные произведения обнаруживают высокое декоративное мастерство народных художников.

Медь как материал получила наибольшее применение в мелкой пластике. Село Павлово на Оке в XVIII веке было центром изготовления художественно оформленных литых фигурных замков[2]. Хранящиеся в музеях павловские замки разнообразны по своим формам и изображениям на них. В фигурном замке, датированном 1784 годом (Гос. Русский музей), представлен известный по лубочным картинкам скачущий на коне с пикой всадник-кавалер в камзоле. Имеются замки с вариантами того же типа кавалера, то стоящего с поднятыми руками, то сидящего на морском коньке, и т. д. Среди миниатюрных павловских замков распространены формы человеческих масок с пухлыми щеками и буклями — известный декоративный мотив в архитектуре того времени. Разнообразны варианты фигурных замков и в виде животных, особенно в виде коня и птиц. Последние изображались в различных поворотах с раскрытыми крыльями, с повернутой назад головой, клюющими и т. п. Интересны также сказочные образы полульва, полурыбы, полуконька, льва с женской головой, русалки, сирина и других. По технике замки разделяются на два типа: одни исполнены в невысоком рельефе с тщательно отмоделированной формой, другие — уплощенные, с фигурным резным контуром, дополнительно разделанные гравировкой.

Иной характер имело медное литье поясных блях[3]. Они являлись, очевидно, знаками профессии, и встречающиеся на них сюжеты имели отношение к трудовой деятельности мастеров. На бляхах мясников изображались бойни; участвующие в действии персонажи представлены с соответствующими атрибутами. В центре композиции над сценой бойни помещалась маска — форма, весьма распространенная в искусстве XVIII столетия. Существуют подобные же бляхи кузнецов, коновалов и т. д. Эти бляхи исполнялись в низком рельефе. Своеобразные по своему содержанию, они имеют обобщенную и несколько схематичную форму.

Крупнейшим центром художественной обработки меди во второй половине XVIII века был Урал. Разнообразие форм чеканной посуды (братин, стоп, чар,

[1] Т. Тихомирова. Указ. соч., стр. 202, рис. 11.

[2] Кильбургер еще в 1674 году упоминал о малых замках, производством которых занимались жители с. Павлова на Оке (см.: «Нижегородская губерния по исследованиям губернского земства», вып. II, СПб., 1896, стр. 12).

[3] Н. Р. Левинсон считает их распространение повсеместным.

ковшей, водолеев, кумганов[1], кружек, а также утюгов, подсвечников, шкатулок и т. п.), исполненной с высоким художественным мастерством, позволяет говорить о расцвете этого вида искусства в рассматриваемый период. Наличие на отдельных музейных памятниках клейм дает возможность установить время их изготовления, а также принадлежность определенным предприятиям.

Основную роль в оформлении предметов домашней утвари играли разнообразные виды растительного орнамента, в который вводились фигуры животных и птиц.

В Гос. Русском музее хранятся две медные кружки: одна из них, изготовленная в 1759 году, имеет сочный, сложный по рисунку растительный орнамент, в который включены фигуры льва, единорога и изображения двух нашлемников; другая, датируемая 1762 годом, украшена легким растительным орнаментом, образующим петли. Интересен кумган 1756 года, с причудливо изогнутыми завитками перистых листьев, исполненный, как и упомянутые кружки, на Демидовском заводе. Чеканный кувшин с богатым рельефным узором из раковин и растительных завитков, расположенных на гранях, является изделием Иргинского завода Осокина.

Следует отметить два основных вида художественной обработки изделий из меди: мелкой чеканкой, дающей графический линейный рисунок, и углубленной чеканкой, образующей рельеф с игрой света и тени. Мелкая чеканка чаще встречается на изделиях Демидовских заводов, углубленная — на Осокинских[2]. Пышность растительных форм, сочетающихся с изображениями животных и птиц, введение в орнамент раковин, завитков, а в отдельных случаях — геральдических знаков, преобладание округлых ритмичных очертаний, большая насыщенность деталями, густое заполнение орнаментом всей плоскости предмета — таковы характерные черты декоративного убранства уральской утвари. Характер декорировки отдельных памятников свидетельствует о том, что они получили к этому времени большое распространение не только в народном быту, но и в среде дворянства и купечества.

Особую группу составляют произведения тульских мастеров-оружейников, пользовавшихся техникой рельефной обронной работы, конфарения, рельефной насечки, гравировки и огранки. Кроме оружия, эти мастера изготовляли мебель, самовары и другие предметы домашней утвари, имеющие высокую художественную ценность.

Художественная обработка керамики и кости была сосредоточена в двух основных центрах, из которых каждый обладал своими традициями. Керамические изделия создавались в районе Гжели (под Москвой), резьбой по кости славились Холмогоры.

[1] Кумган — кувшин для умывания.
[2] Сведения получены от Н. Р. Левинсона.

На основании письменных источников, а также сохранившихся в музеях[1] датированных памятников, установлено развитие в Гжели майоликового[2] производства во второй половине XVIII века. Близость Гжели к Москве (60 км) открывала большие возможности для сбыта изделий, что обусловливало их разнообразие. Свидетельства современников подтверждают широкое употребление гжельской посуды в конце XVIII столетия. Так, например, А. Болотов в 1796 году писал: «...не более как лет за 25 вошло и было у нас в употреблении, вместо прежней оловянной посуды, на столах, в дворянских домах, употреблять глиняную, деланную у нас на Акжельских заводах[3], по форме и под вид фаянсовой... В немногие годы была посуда сия везде и везде, где белая, где палевая, где гладкая, где с каемкой...[4]». Следует, однако, подчеркнуть, что гжельская керамика бытовала не только в дворянских домах, о чем говорит А. Болотов, но и в крестьянской среде, что подтверждается надписями на ряде памятников[5].

Из свидетельства крестьянина Казакова известно, что майоликовая посуда в конце XVIII — начале XIX века продавалась в Москве «на Неглинной и у Москворецкого моста»[6], возили эту посуду и на Украину[7]. Таким образом, гжельская майолика проникла в различные районы России.

Наиболее распространенными были сосуды-квасники с туловом в виде утолщенного колеса на четырех ножках. Другой тип квасников в форме двуглавого орла встречается значительно реже. Кроме того, в Гжели изготовлялись кувшины-кумганы, кружки, тарелки, горшки для цветов, а также скульптурные игрушки[8].

Как и в художественной обработке дерева, в гжельской керамике представляют большой интерес сюжеты из народного быта. Охотничьи и застольные сцены, изображения пастухов со стадами, идущих строем солдат, музыкантов

[1] В Гос. Историческом музее, Гос. Эрмитаже, Гос. Русском музее и других.

[2] Майоликой называются изделия с пористым красновато-желтым черепком, покрытые эмалью — непрозрачной белой глазурью (см.: А. Салтыков. Гжельская керамика. М., 1949, стр. 6 и 9).

[3] В XVIII веке фабриками и заводами называли предприятия разных размеров — от крупных до небольших мастерских (см.: А. Салтыков. Указ. соч., стр. 9).

[4] А. Болотов. Памятник протекших времян или краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. М., 1875, стр. 60.

[5] Такие надписи сохранились, например, на двух квасниках Гос. Исторического музея, из которых один принадлежал крестьянину П. А. Скучилову, а другой — Т. Т. Богомолову. И. А. Голышев, от которого перешли эти квасники в музей, в статье «Старинные фамильные фаянсовые кувшины» («Владимирские губернские ведомости», 1884, № 30) указывает на принадлежность их крестьянским семьям. Тот же Голышев (см. его «Альбом русских древностей Владимирской губернии», Голышевка, 1881, стр. 5) сообщает: «Кувшины приносились в подарок почитаемым лицам, для чего заказывались нарочно, причем на них, вместе с украшениями, делались надписи имени и фамилии лица, которому кувшин предназначался в подарок».

[6] А. Нентцель. Очерки Гжели.— «Сборник материалов для изучения Москвы и Московской губернии», вып. I. М., 1864, стр. 8—9.

[7] А. Шафонский. Черниговского наместничества топографическое описание... Киев, 1851, стр. 303.

[8] Тесто для изготовления посуды и игрушек до 1812 г. составляли из двух частей красной и одной части светло-желтой песочной глины. После обжига черепок имел красный цвет. Полива для покрытия составлялась в основном из свинца и олова и приобретала после обжига белый цвет. Надглазурная роспись производилась окисью меди (зеленый), смальтой (синий), окисью сурьмы (желтый), марганцем (вишневый и черный). См.: А. Салтыков. Указ. соч., стр. 10.

и т. д. встречаются и в скульптуре и в росписи. Воспроизводимый квасник из собрания Гос. Русского музея (№ Г 1174; *стр. 439*) имеет традиционную для Гжели последней четверти XVIII века форму. На плечиках помещены скульптурные жанровые фигуры: целующаяся пара, крестьянка с ребенком, музыкант с балалайкой. С большой непосредственностью художник передал в них свои впечатления от виденного. Фигуры трактованы обобщенно, детали в них не выявлены. Стенки тулова квасника украшены типичной для гжельской керамики росписью в зеленых, коричневых и желтых тонах. В верхней части, по сторонам от дерева, представлены птицы, внизу схематично намечены деревья. Горло сосуда расписано характерным для XVIII века орнаментом из сетки.

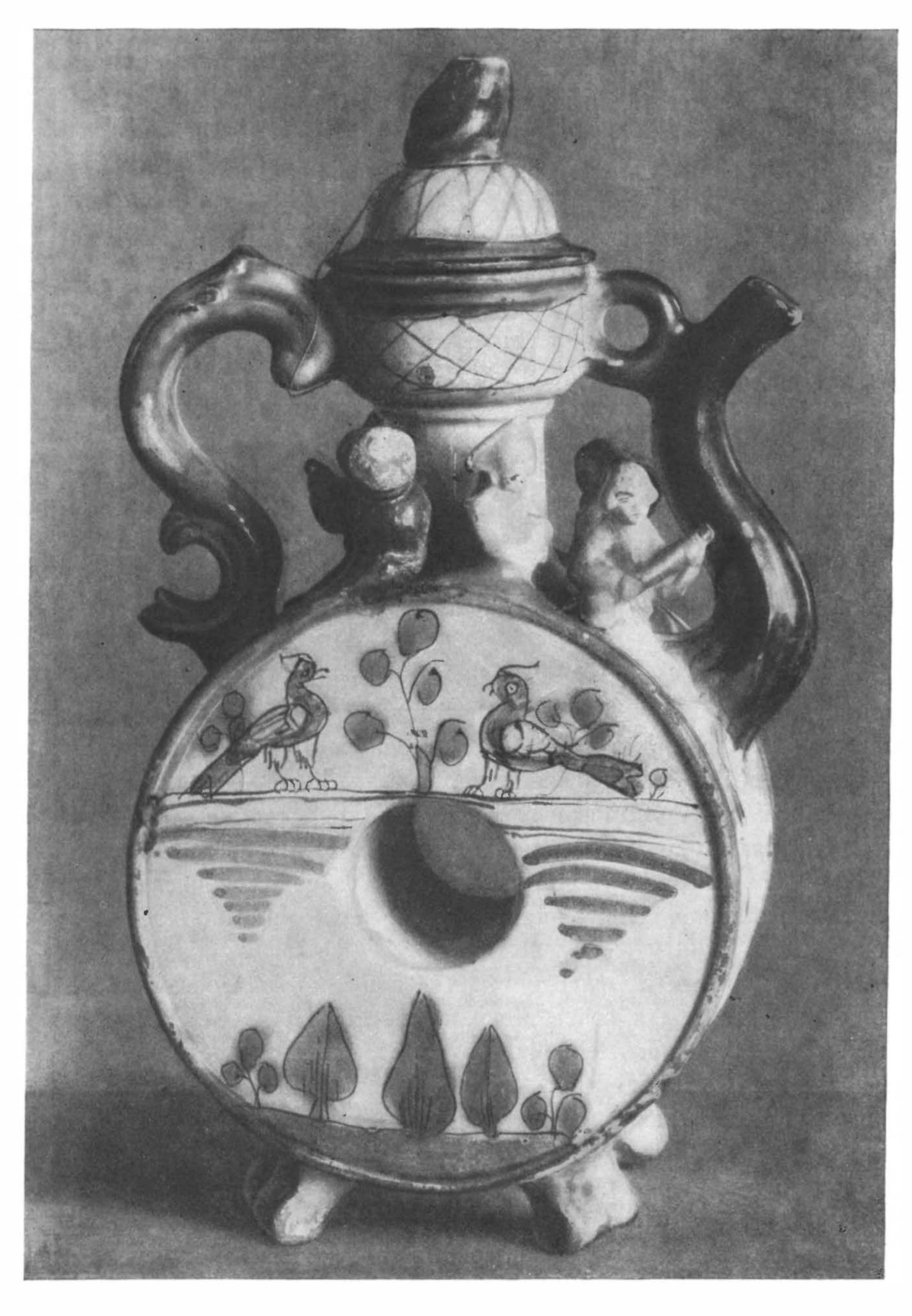
Скульптурным фигуркам на квасниках близки по теме и художественному выполнению гжельские игрушки. К ним относятся: «Дерущиеся крестьянин и крестьянка» (№ 5595 Щ / 334 фс), «Крестьянин в повозке» (№ 5642Щ / 335), «Слепой с поводырем» (№ 27577-93/333) и другие (Гос. Исторический музей). Живую группу представляет «Доярка с коровой» из собрания Гос. Русского музея (№ Г 490). Фигуры покрыты росписью в мягких желтых, зеленых и коричневых тонах по белому фону.

Животные и растения — основные мотивы и росписи квасников, кумганов, кружек, тарелок, чернильниц, горшков для цветов. Растительные формы трактуются в большинстве случаев плоскостно, в фигурках же животных и птиц передается объем. Свободно и умело располагаются гибкие, легкие стебли полевых и садовых цветов, подчеркивающие форму украшаемого предмета. Среди цветов помещаются разнообразные птицы, сидящие на ветвях или парящие в воздухе. Дополнительным украшением служат сетки разнообразного рисунка с включением в них цветочных форм, а также полоски со всевозможными заполнениями. Встречающиеся на гжельской посуде архитектурные мотивы также имеют свободный декоративный характер; они передаются плоскостно, с простейшей по узору разделкой деталей. Мягкие цветовые сочетания голубовато-зеленого, желтого и коричневого тонов на белом фоне сообщают гжельской керамике этого времени особую изысканность и красоту.

Гжельская керамика представляет собой один из наиболее интересных и оригинальных видов народного искусства XVIII века. Сохранившиеся на многих памятниках точные даты, а также имена художников и владельцев, делают эти произведения особенно ценными.

Во второй половине XVIII века большого расцвета достигла резьба по кости.

Центром этого промысла было село Денисовка на Курострове близ Холмогор. Местоположение Холмогор невдалеке от Архангельска, крупного северного торгового порта, открывало широкие возможности для сбыта, что, естественно, отразилось на ходе развития костерезного искусства. Художественной



Квасник. Керамика, роспись. Московская губ. Гжель.

Гос. Русский музей.

резьбой по кости занимались во второй половине XVIII столетия в Курострове, Ухтострове, Матигорах, Ровдине и в самом Архангельске[1]. В то время резали, главным образом, на моржовой кости, называемой «рыбьим зубом». Мастерство обработки кости в рассматриваемый период достигло высокого совершенства. Характерно разнообразие приемов резьбы и ее видов; известны четкая обработка низкого рельефа, тонкая сквозная «резьба на проем» с подкладкой под нее для выделения рисунка цветной фольги, цветная гравировка и, наконец, подкраска пластин в голубовато-зеленый цвет местным красителем — хвощом. Костяными резными пластинками обшивались[2] деревянные ларцы-теремки, «кабинеты» (шкатулки в виде бюро) и др. Сложность тонкой ювелирной работы по кости требовала особой точности и тщательности исполнения, что было свойственно русским резчикам.

Во второй половине XVIII века их изделия были распространены во всех слоях населения от крестьянских изб до царских дворцов. Это обусловливало разнообразие в оформлении вещей, соответствовавших нуждам и вкусам людей, для которых они создавались. Большую художественную ценность представляет хранящаяся в Оружейной палате резная кружка с силуэтным портретом Екатерины II, исполненная известным мастерам того времени Осипом Дудиным (№ 15247). Другая кружка— работы Дудина — с портретами Екатерины II и деятелей ее времени — хранится в Гос. Эрмитаже (№ КП 2232—16). Там же имеется ваза со скульптурным изображением памятника Петру I (работы Фальконе), исполненная современным Дудину талантливым резчиком Верещагиным. Два варианта вазы с украшениями на тему «Времена года» принадлежат Гос. Русскому музею. К произведениям того же типа, исполненным, очевидно, для какого-нибудь из вельмож екатерининского времени, относится пейзаж — пластина с силуэтом памятника Петру I на фоне голубого бархата (Гос. Исторический музей, (№ 5983Щ/942). Следует упомянуть также туалеты с зеркалами, бюро и другие предметы, являющиеся блестящими произведениями декоративно-прикладного искусства.

Помимо названных произведений, художниками-костерезами в большом числе создавались предметы для более демократических слоев населения: гребни, ларцы, игольники, табакерки, швейки и т. д. Они отличались иным характером оформления. Особенно часто встречаются на них сцены охоты, столь любимые мастерами многих видов народного искусства. В качестве примера можно привести гребень из собрания Гос. Исторического музея (№ 6646Щ/1516); посредством низкорельефной резьбы изображены преследующие зайца охотники, между ними — бегущая собака. Расположенные по диагонали, фигуры даны в движении, подчеркнутом беспокойными изгибами деревьев и растительных завитков, украшающих покрытый мелкой сеткой фон. Аналогичной сце-

[1] М. Рехачев. Холмогорская резьба по кости. Архангельск, 1949, стр. 25.
[2] Обивались тонкими гвоздиками.

Ларец «Зайцы». Резьба по кости. Архангельская губ. Холмогоры.

Гос. Русский музей.

ной, но выполненной в другой технике резьбы («на проем») украшена овальная коробка (Гос. Исторический музей, № 1249/519). Фигуры скачущего зайца и охотника выделяются четкими силуэтами на легком сквозном сетчатом фоне. Очень живо представлена погоня собаки за зайцем на ларце-теремке из Гос. Русского музея (№ Р124; *стр. 441*). Исполненные резьбой «на проем», низкорельефные силуэты животных вырисовываются среди живописно изогнутых завитков, образующих фон. На других пластинках ларца, в таком же окружении завитков, изображены бегущие зайцы и скачущие белки. Рисунок эффектно подчеркивается красной фольгой, подложенной под прорезь. Сквозные пластинки обрамлены гравированным растительным орнаментом, необыкновенно тонким по рисунку, окрашенным в зеленые и коричневые тона. Ларец, в котором удачно сочетаются различные виды художественной резьбы, является типичным памятником костерезного искусства второй половины XVIII столетия.

В резьбе по кости нередко можно встретить сказочные сюжеты. На гребне из собрания Гос. Исторического музея (№ 53142/876) с богатой фантазией представлена сцена встречи Ильи Муромца с Соловьем Разбойником. Густое заполнение фона цветами и деревьями с изогнутыми ветвями создает впечатление

большой насыщенности композиции, характерной для этого времени. Сохранились и символические изображения, распространенные в искусстве XVIII века.

Отличаясь строгостью и четкостью рисунка, работы холмогорских костерезов поражают в то же время необыкновенной смелостью композиционных решений, сочетанием сюжетных изображений с элементами орнамента, имеющего в своей основе переработанные формы рогов оленя, раковин, растительных побегов. Стремительное движение в фигурах животных подчеркивается гибкими, сочными орнаментальными формами. Ведущая роль в композиции отводится четкому силуэту.

В отличие от сочных форм резьбы «на проем» и прорези, в гравировке использовались тонко переданные мотивы легких побегов растений северной флоры. Характерно сочетание на одном предмете пластин с резьбой разного рода — прорези, рельефа и гравировки. Это эффектно выделяло типические особенности каждого вида резьбы.

Особое место в искусстве резьбы по кости второй половины XVIII века занимают сохранившиеся в небольшом числе скульптурные группы. Повествовательный характер имеют группы «Ненецкая стоянка» (Архангельский областной краеведческий музей, Гос. Эрмитаж, № Р838; Гос. Русский музей, № Р211). На прямоугольной доске, оклеенной костяными пластинками, помещены сцены ненецкого быта. В центре чум, в котором женщина качает ребенка, у входа военный в треуголке, с трубкой. Вокруг чума сцены охоты, езды на оленьей упряжке и другие.

Сохранились скульптурные композиции на религиозные темы. С большим мастерством резчики исполняли иконы из кости и перламутра.

Разнообразие содержания, оригинальные решения задач оформления, сложная и тонкая до виртуозности техника обработки материала позволяют отнести работы холмогорских мастеров к числу наиболее интересных памятников народного искусства второй половины XVIII столетия.

Узорные ткани и вышивки, употреблявшиеся для украшения одежды и предметов декоративного убранства (полотенец, скатертей, занавесей и т. п.), были распространены повсюду, но имели местные художественные особенности. Доступность материала (льна) и возможность его обработки домашними средствами при помощи несложных орудий труда (прялки, ткацкого стана, иглы) обусловливали особенно широкое их производство.

Преобладающим видом художественного оформления ткани и вышивки во второй половине XVIII века являлся орнамент, но, наряду с ним, встречались и изображения людей, животных, архитектурные мотивы и сказочные образы.

Наиболее употребительной в узорном ткачестве была бранина, ткань, дающая возможность с помощью двойного утка передать сложный рисунок. Реже встречался другой вид узорного ткачества — ковровый перебор (иначе называ-

емый закладной техникой), используемый, главным образом, для передачи прямолинейных форм со сквозными отверстиями по контуру рисунка.

Распространенные в украшении народных тканей растительные и особенно геометрические формы отличались многообразием и были, в зависимости от техники тканья, более или менее схематизированы. Типичными примерами северной ткани, исполненной браниной, с традиционным сочетанием красных и белых нитей, являются концы полотенца и подзор[1] Вологодской губернии (Гос. Русский музей, № Т1527). На концах полотенца вытканы характерные для того времени ритмично изогнутые удлиненные листья. На подзоре помещены фигуры повернутых друг к другу павлинов. Они даны в сочетании с часто встречаемым в ручном ткачестве узором из рядов ромбов, отличающимся большим разнообразием вариантов. Среди немногих датированных концом XVIII века тканей особенный интерес представляет полотенце (работы крестьянки Дарьи Кирки из Лужского района Петербургской губернии) с редким для народной ткани плоскостно трактованным изображением архитектурного сооружения в виде трехглавой церкви; последняя помещена между двумя деревьями, образуя вместе с ними традиционную в произведениях народного искусства трехчастную композицию (Гос. Русский музей, № Т1706).

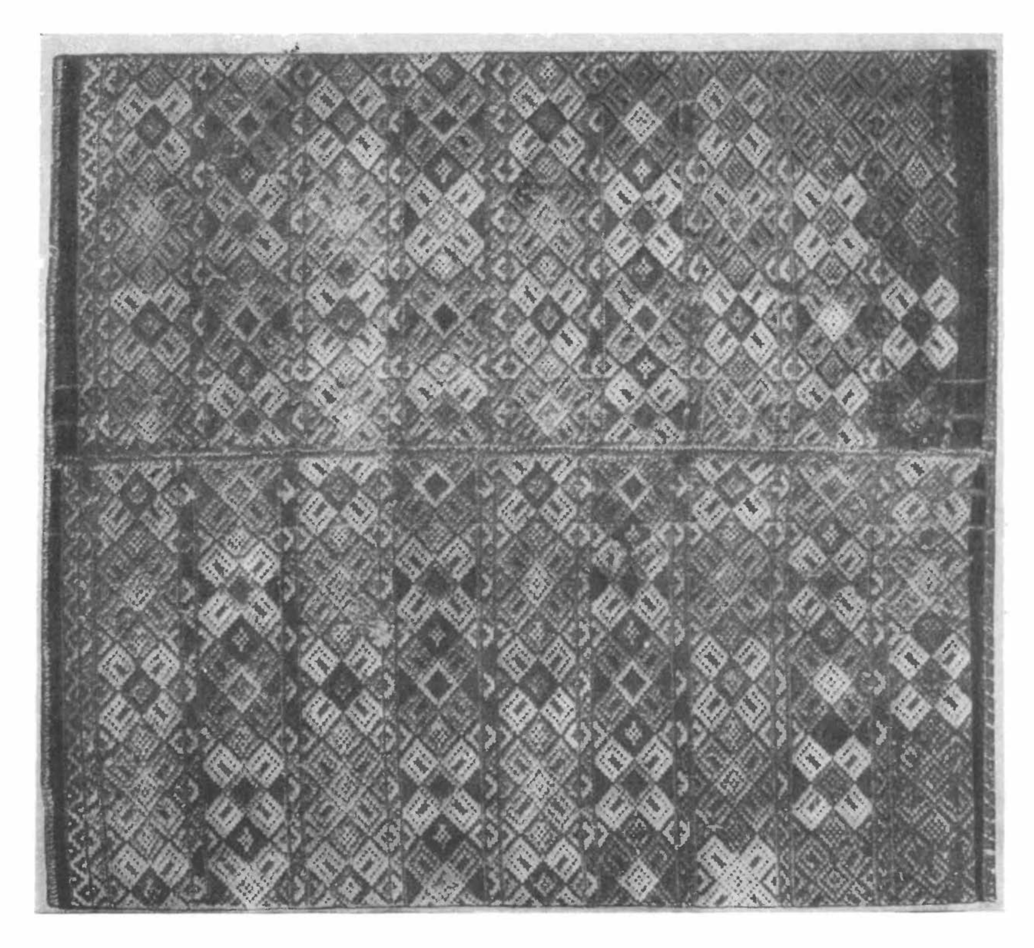
Ткани среднерусских районов при строгой четкости геометрического узора, главным образом из ромбов, отличаются своеобразной полихромностью.

Большая декоративность при графическом рисунке из ромбов присуща рязанским подзорам (Гос. Русский музей, № Т1527 и Т525), исполненным ковровым перебором. Сочетание красных и черных нитей в одном случае обогащается добавлением нити небеленого холста, а в другом — добавлением нитей белой, зеленой и желтой. Очень мягка по красочной гамме голубых, темно-розовых, белых и зеленых цветов браная ткань курской паневы из того же собрания (№ Т243; *стр. 444*); при исключительной простоте узора, состоящего из ромбов одного типа, она отличается лаконизмом и строгостью решения декоративных задач.

Орнаментация народных тканей при преобладающем сочетании красного и белого цветов отмечена особой четкостью. В силу технических причин основу орнамента, как правило, составляют строго прямолинейные формы ромба, а также розетки и звезды. Однако эти простейшие элементы, благодаря различным сочетаниям, создают богатый узор.

В отличие от тканей, где возможности народного художника были ограничены техническим несовершенством ручного станка, не позволявшего исполнять любую форму, вышивка давала бо́льшую свободу для воплощения художественного замысла. Содержание народной вышивки второй половины XVIII века многообразно. Наряду с бытовыми сценами и сказочными сюжетами, носящими повествовательный характер, немалое развитие, как и в других видах народного искусства, получил растительный орнамент с введением в него изображений ваз, лент, бантов, сеток и т. п.

[1] Узорный край простыни.



Панева с геометрическим орнаментом. Ткань полихромная. Курская губ.
Гос. Русский музей.

Технические приемы народной вышивки отличаются большим разнообразием: шитье тамбуром, гладью, строчки различного вида по перевити, по вырези, по сетке, золотое шитье многих типов свидетельствуют о высоком развитии исполнительского мастерства русских вышивальщиц.

Вышивка, как и другие виды народного творчества, имела местные особенности в содержании и технике выполнения. Для северных районов особенно типичны различного рода строчки[1]; в среднерусских районах шире пользовались гладью, крестом, набором и пр.

Большой интерес представляют белые строченые подзоры с бытовыми, обычно праздничными сценами, носящими повествовательный характер. Типичным образцом в этом отношении является подзор из собрания Гос. Русского музея (№ В286; *стр. 445*), исполненный распространенным во второй половине XVIII века приемом — строчкой по вырези. В центре симметричной компо-

[1] Вышивка со сквозным узором.

Подзор с изображением бытовой сцены. Вышивка-строчка по вырези. Вологодская губ.
Гос. Русский музей.

зиции представлена галантная сцена в обрамлении какого-то архитектурного сооружения в виде арки; с двух сторон подъезжают к зданию кавалеры-всадники; за ними и вокруг них видны деревья, птицы, собаки, две коровы с пастухами. В этом изображении праздничной сцены отразилось, очевидно, стремление народного художника к передаче диковинного для него барского быта. Человеческие фигуры даны в движении; насыщенность узора фигурками птиц, животных, деталями растительного орнамента, заполняющими всю плоскость, трактовка форм с преобладанием округлых и кривых линий, ритмично связанных между собой, делают подзор одним из наиболее характерных памятников рассматриваемой эпохи.

Той же повествовательностью отличаются в вышивке изображения на темы народных сказок. Так, в подзоре Гос. Русского музея представлены эпизоды из сказки «О семи Симеонах»[1]. Сюжет с большим художественным тактом раскрывается в последовательно чередующихся сценах: вместе с тем все здесь подчинено декоративной форме предмета.

Сюжетные композиции встречаются и в народной вышивке, исполнявшейся двусторонним швом, крестом, тамбуром и другими приемами.

Значительное развитие во второй половине XVIII века получил растительный орнамент. Особенной изысканности он достиг в тамбурном шитье[2], дающем возможность с большой тонкостью передать любую криволинейную форму. Грациозно изогнутые легкие ветви цветов, плоды, листья со сложными очертаниями украшают подзоры, полотенца и другие предметы домашнего убранства. Широко использовались растительные мотивы в украшении одежды, в частности, шитье на головных уборах. По цветному, чаще красному, бархатному или золотому парчевому фону вышивали золотыми и серебряными нитями, цветным шелком,

[1] Такой же подзор имеется в Загорском Историко-художественном музее.
[2] Шитье, исполненное швом в виде цепочки.

речным жемчугом и перламутром с подкладкой цветной фольги и т. п. Формы головных уборов отличались большим разнообразием соответственно месту их бытования и принадлежности. Кокошники, кички и другие головные уборы, покрывающие волосы, носили замужние женщины; венцы и повязки, оставляющие волосы непокрытыми, предназначались для девушек. Вышивка располагалась как на передней части убора, обрамляющей лицо, так и на его тыльной стороне.

Публикуемый фрагмент головного убора ярославского типа (Гос. Русский музей; № В7037; *цветная вклейка*) представляет его тыльную часть, являясь характерным примером прекрасно решенной симметричной уравновешенной композиции с вазой в центре и с отходящими от нее ветвями сложноузорных цветов, заполняющих полукруглую форму убора из темно-красного бархата. Разнообразие растительных форм, шитье золотой и серебряной нитью с введением цветной фольги, дающей игру цвета, содействуют достижению декоративного эффекта. С таким же искусством использовался растительный орнамент в золотом шитье платков и других предметов женской одежды.

Высокими художественными качествами отличалось и кружево второй половины XVIII века, широко употреблявшееся в придворном, дворянском и купеческом быту. Во многих помещичьих усадьбах в XVIII столетии плели кружева[1]. В народной среде оно еще не получило такого большого распространения, как позже, в XIX веке. Однако известно, что в интересующий нас период, например, в Осташковском уезде Тверской губернии, кружевом обшивались сарафаны и телогреи, в Весьегонском уезде отделывались мужские и женские рубахи, в Кашинском — украшались рукава женских рубах, в Новоторжском — вороты мужских рубах[2]. Очевидно, кружево использовалось также и в других губерниях.

Нитяное кружево плелось в Вологодской, Московской (Серпухов), Нижегородской (Балахна), Владимирской (Александров), Рязанской (Михайлов), Новгородской (Белозерск)[3] и других губерниях. Кроме нитяного, бытовало и металлическое кружево, низанное речным жемчугом[4], в которое, начиная с середины XVIII века, для большего эффекта вводили цветную бить[5] зеленого, синего и красного цветов[6].

Несложное общедоступное оборудование для плетения кружев состояло из коклюшек (палочек из дерева или кости), на которые наматывались нити, и по-

[1] С. Давыдова. Русское кружево и русские кружевницы. СПб., 1892, стр. 20.

[2] «Генеральное соображение по Тверской губернии, извлеченное из подробного топографического и камерального по городам и уездам описания 1783—1784 г.» Тверь, 1873, стр. 41, 86, 111 и 160.

[3] С. Давыдова. Указ. соч., табл. XLVII, XXXI, XXXII, IX рис. 1, XX рис. 1 и 2, XLII.

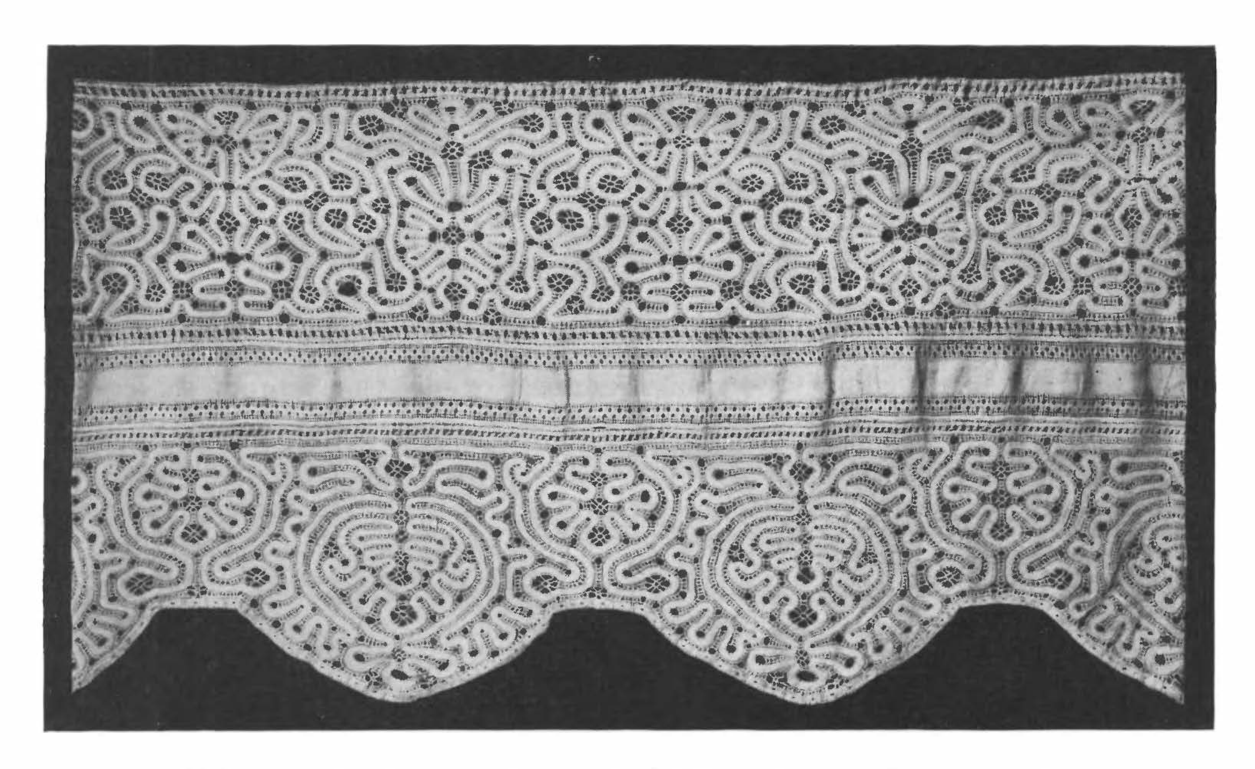
[4] Там же, стр. 10.

[5] Уплощенная проволока.

[6] М. Левинсон-Нечаева. Золото-серебряное кружево XVII в.— «Труды Государственного Исторического музея», вып. XIII. М., 1941, стр. 190.

Головной убор с растительным орнаментом (тыльная часть). Золотое шитье. Ярославский тип.

Гос. Русский музей.



Подзор с растительным орнаментом. Кружево плетеное. Вологодская губ.

Гос. Русский музей.

душки с наколотым на нее рисунком. Наиболее распространенными являлись численное и сцепное кружево. Численное кружево исполнялось по числу нитей, переходящих от одного до другого края. Сцепное кружево образовывалось из непрерывных плетеных полос, составлявших рисунок при сцеплении их крючком.

Основная роль в создании кружева принадлежала растительному, реже — геометрическому орнаменту. В отдельных случаях в растительный орнамент вводились фигуры животных, значительно реже — изображения людей. Так же как ткани и вышивки, кружево имеет свои местные особенности[1]. Подчеркнутый рельефом рисунок из сложноузорных, как бы подвижных, криволинейных форм растительного орнамента, густо покрывающего фон, известен, главным образом, в кружеве Московской (Серпухов), Вологодской, Новгородской (Белозерск), Владимирской (Александров), Рязанской (Михайлов) и других губерний. Подзор Вологодской губернии из собрания Гос. Русского музея (№ К 332; *стр. 447*) дает наглядный пример сцепного кружева с орнаментом в виде непрерывного узора из гибких и пышных, густо расположенных цветочных кустов, без выявления фона. Такого же типа кружево с введением фигур животных известно в Михайлове Рязанской губернии[2].

[1] С. Давыдова. Указ. соч., стр. 20.

[2] Там же, табл. XV и XX, рис. 2.

Иной характер имеет численное кружево с легкой сеткой, обычно состоящей из овальных ячеек, на которой свободно располагались мотивы растительного орнамента, чаще всего цветочные гирлянды. Такой тип кружева встречается в Орловской (Елец)[1], Нижегородской (Балахна), Ярославской (Ростов), Тверской (Торжок)[2] и других губерниях. В отдельных случаях в кружево вводились фигуры животных.

К типу численного кружева принадлежит подзор из собрания Гос. Русского музея (№ К 3182) с узором из чередующихся цветочных кустов и бегущих оленей, построенным по традиционной схеме трехчастной композиции. Подзор исполнен в характере елецкого цветного кружева со свободным расположением четких, плотно сплетенных фигур на фоне сетки. Переданное в фигурах животных и изогнутых ветвях кустов движение, изысканное сочетание мягких зеленоватых, розовых и желтых тонов типичны для кружева конца XVIII века. В таком кружеве можно встретить также изображения птиц, напоминающих павлинов, фантастических животных и т. п.

Художницы-кружевницы проявляли тонкое понимание своеобразия этого вида народного искусства. Используя мотивы живой натуры, они творчески их перерабатывали и воспроизводили с доходящим до виртуозности изощренным мастерством.

В народном искусстве второй половины XVIII века последовательно развивались глубокие традиции художественной культуры предшествующих веков. Так же, как и в других областях творчества, в народном искусстве этого времени отразился рост самосознания народа. Произведения народных мастеров выделяются богатством жизненных наблюдений и творческой фантазии, разнообразием художественных и технических приемов.

Характерный для всех видов народного искусства второй половины XVIII века орнамент, созданный на реалистической основе, отличался сложностью и пышностью форм. Но народные художники не ограничивались только орнаментальными композициями. Немалое место в произведениях народного искусства занимали и сюжетные композиции. Народные мастера владели большим искусством оформления и умели блестяще использовать материал. Высокие достижения народного творчества в рассматриваемый период нашли отражение во всех видах декоративно-прикладного искусства.

[1] Собрание Гос. Русского музея, № К1469.

[2] С. Давыдова. Указ. соч., табл. XXXII, LII, XXIII.

ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Т. В. Алексеева

Восемнадцатый век — знаменательный период в истории русского искусства. Это время утверждения новой, освободившейся от религиозной средневековой идеологии культуры, победы реалистических, светских начал в искусстве. Процесс обмирщения искусства, накапливания в нем реалистических элементов назревал еще в предшествующий период, исподволь подтачивая традиционный строй древнерусской художественной культуры. Но именно в петровскую эпоху происходит окончательное освобождение человеческой личности от пут средневекового догматического мышления, коренной перелом всех основ духовной жизни. Русское искусство включается в широкое русло общеевропейского развития и, уверенно овладев новым содержанием и новыми средствами художественного выражения, завоевывает равноправное и вполне самостоятельное место в ряду современных ему западноевропейских художественных школ.

Рост самосознания человеческой личности, новые принципы государственной национальной жизни в петровское время сказались в укреплении гражданских и реалистических начал искусства, в углубляющемся интересе к познанию мира. В архитектуре это выразилось в определяющем значении контролируемого властью гражданского строительства, в нарастании светских черт, даже в церковных сооружениях, в простоте, а также в строгой целесообразности и практичности решения большинства возводившихся зданий. Отдельные элементы и приемы архитектуры этого времени встречались еще в XVII веке (например, колонна, некоторые декоративные формы и масштабные соотношения). В ряде сооружений (таких, как Меншикова башня И. Зарудного) особенно отчетливо давала себя знать преемственная связь новых исканий с достижениями древнерусских мастеров. Но именно в петровскую эпоху смелое выдвижение не известных ранее типов зданий и новых художественных задач, решительное обращение

к разнообразному опыту западноевропейского зодчества позволили создать принципиально иную архитектуру, проникнутую деловым жизнеутверждающим духом.

В изобразительных искусствах поворот к реалистическому отражению действительности, стремление к трезвому научному знанию вызвали рождение новых художественных форм и жанров: появляются в качестве самостоятельных произведений изображения баталий (в гравюре и живописи), гравированные виды городов (послужившие зачатками пейзажа) и сцены празднеств, натюрморт (в живописи), многофигурный сюжетный барельеф и круглая парковая скульптура; наконец, наиболее важным завоеванием художественной культуры этого времени было развитие реалистического портрета. И. М. (Н?) Никитин и А. М. Матвеев в живописи, К. Б. Растрелли в скульптуре сумели с помощью новых выразительных средств запечатлеть живой реальный облик своих современников, показать деятельную личность человека, рожденного эпохой великих преобразований.

Но утверждение реалистических и познавательных начал в искусстве первой четверти XVIII века было только одной стороной сложного художественного процесса. Наряду с этим уже с первых лет петровского царствования стало намечаться и стремление к представительности, к возвеличению императорской власти. Эта тенденция, усилившаяся при преемниках Петра, порождалась противоречивым характером сложившейся новой культуры, отражавшей становление и укрепление абсолютистского, феодально-дворянского государства. Именно этим объясняется появление и дальнейшее развитие в русском искусстве парадного портрета, тяготение к грандиозным масштабам и великолепию дворцовой архитектуры. Русское искусство закономерно усваивало те пышные, приподнято торжественные формы стиля барокко, который был одним из ведущих направлений в художественной культуре ряда западноевропейских стран в эпоху абсолютизма.

Однако было бы неверно рассматривать искусство петровского времени и последующих десятилетий как простое подражание или перенесение на русскую почву сложившихся на Западе художественных форм. Это искусство органично вырастало из особенностей и потребностей русской действительности, обусловливалось ее историческим развитием и именно потому имело свои специфические, глубоко своеобразные национальные черты. Создания русских мастеров были далеки как от аристократической рафинированности, так и от мистической экзальтации или изощренности и изысканности, столь характерных для западноевропейского искусства барокко и рококо. Торжественные, патетически праздничные ноты в русской архитектуре, живописи и скульптуре порождались не только вкусами двора и верхушки знати. Они отвечали общему подъему дворянской государственности, окрепшему самосознанию нации, пробудившейся к деятельности и смело вышедшей на мировую арену. В блеске и размахе искусства XVIII века находили себе выражение восторг человека перед впервые открывшейся ему грандиозностью мира, радость познания его, ощущение неисчерпаемых молодых сил. Именно с этой точки зрения следует оценивать значительнейшие создания В. В. Растрелли, С. И. Чевакинского и Д. В. Ухтомского, смелые градостроительные планы и реше-

ния, особенно по застройке Петербурга (деятельность П. М. Еропкина, И. К. Коробова, М. Г. Земцова и др.), отдельные произведения скульптуры и расцвет декоративно-прикладного искусства.

Вступив на новый путь, русское искусство и в дальнейшем прошло через те этапы развития, которые являлись общими для европейского искусства XVIII века. Но своеобразие исторических процессов в России, убыстренные темпы ее роста предопределяли специфически национальное содержание и особенности общераспространенных стилей: наиболее органичное и плодотворное развитие одних и менее существенный, случайный для русской культуры характер других; подчас совмещение на одном этапе различных стилевых направлений. В середине XVIII века блестящие формы искусства барокко, в первую очередь в архитектуре, переплетались с отдельными мотивами в духе рококо, ярче всего сказавшимися во внутреннем, декоративном убранстве зданий и в прикладном искусстве. Рокайльные черты давали себя знать и позже, в пору начинающегося преобладания классицизма; они сказались в изысканной интимности некоторых построек (Ринальди), в особом легком ритмическом строе отдельных портретов. Известную роль играли и барочные пережитки в эпоху классицизма. Вместе с тем, наряду с этими направлениями, развивались и собственно реалистические явления, не связанные непосредственно с тем или иным стилем. Этот живой процесс, своеобразие исканий, а также внутреннее переплетение, борьба и сосуществование различных течений и тенденций, в основе чего лежало сложное содержание самой национальной жизни,— убедительное свидетельство глубоко самостоятельного и органического развития русского искусства, позволяющее говорить не только о русском варианте барокко, но и о русском классицизме, а впоследствии, уже в XIX веке, также о русском романтизме.

В середине XVIII столетия черты реализма отчетливо проявились в портретах А. П. Антропова и И. П. Аргунова, продолжавших реалистические традиции портретной живописи петровской эпохи. И хотя в искусстве этих мастеров еще сказывалась некоторая жесткость и угловатость, а в самом восприятии ими человека — известная односторонность, все же яркость и правдивость их образов, более разнообразный, чем раньше, круг моделей, говорили о дальнейшем углублении знаний о человеке и жизни.

Несмотря на все сказанное, ограниченный характер культуры, сложившейся в результате укрепления феодально-дворянского, деспотического государства (отрицательные стороны которого с резкой отчетливостью выступили в мрачные годы засилья в стране иностранцев и необузданной диктатуры временщиков), привел к тому, что уже во второй половине 50-х годов передовые люди стали рассматривать художественный стиль эпохи как сугубо придворный, далекий от интересов широких дворянских кругов и жизни общества. Вторая половина XVIII века проходит под знаком неуклонных поисков и утверждения гражданственных основ творчества, отстаивания прав личности, не подавленной властью государства, но свободно проявляющей «естественные» свойства

своего характера, обладающей богатым внутренним личным миром. Этот общий для всех европейских стран культурно-исторический процесс, получивший свое философское и идейное обоснование в просветительстве, означал нарастание в недрах абсолютистского строя антифеодального движения, приведшего в конце века в отдельных странах к ломке старых устоев, а в других — начавшего собой эпоху «шатания тронов»[1]. В России этот процесс протекал в условиях еще сильного, хотя и глубоко подтачиваемого социальными противоречиями крепостнического государства, могущество которого внешне даже возрастало вследствие блестящих побед русского оружия. Это накладывало свою печать на характер всего русского искусства, определяя целый ряд его особенностей.

Русская художественная культура во второй половине XVIII века переживала подлинный подъем. Тот могучий толчок, который получило ее развитие в петровскую эпоху, дал настоящие и зрелые плоды именно в данный период.

Архитектура этого времени отмечена прежде всего небывалым размахом строительства. Она развивается в основном под знаком становления классицизма. В соответствии с современными задачами вырабатываются новые типы общественных, административных, государственных сооружений, получающих особо важное значение, новые принципы городского, а также загородного ансамбля. Решение зданий в связи с обликом улицы и целых участков города, простота, строгая ясность и логичность сооружений, подсказанные достижениями классической архитектуры, в которой видят сейчас воплощение идеала «разумности» и близости к закономерностям природы, лежат в основе как отдельных выдающихся произведений, так и сложных художественных комплексов. Такие создания творческой мысли, как Большой Кремлевский дворец В. И. Баженова, как Таврический дворец или ансамбль Александро-Невской лавры И. Е. Старова, как сооружение Сената и Голицынской больницы М. Ф. Казакова или здание Почтамта и проект сада Безбородко Н. А. Львова, как, наконец, застройка и оформление набережных Невы,— дают примеры нового понимания идейных и художественных задач архитектуры, свидетельствуют о широте градостроительной мысли зодчих. В данной связи следует упомянуть и обширные, производившиеся во второй половине XVIII столетия работы по планировке, застройке и перепланировке старых и вновь возникающих провинциальных городов. В этом сложном деле принимали участие не только видные столичные зодчие, но и местные, в ряде случаев крепостные мастера.

Осуществление градостроительства в столь широких масштабах, каких не знала ни одна западноевропейская художественная школа второй половины XVIII столетия и объяснявшихся во многом специфическими условиями развития России, о которых говорилось выше, выдвигает русскую архитектуру классицизма на одно из первых мест. Вместе с тем, для русского зодчества этого

[1] О «расшатавшихся тронах» в результате социально-исторических процессов конца XVIII — первых десятилетий XIX века пишет П. Каховский в своем письме из крепости.— Сб. «Декабристы». М.— Л., 1951, стр. 507.

периода характерно особенно свободное усвоение и переработка классических образцов. Опираясь на национальные традиции, глубоко вдумываясь в природные условия и учитывая назначение зданий, русские мастера в их лучших творениях достигали глубокой оригинальности и целесообразности решений. Именно благодаря этому шедевры русской архитектуры, вроде «Пашкова дома» Баженова, упомянутых сооружений Старова, многих общественных, административных зданий и дворянских особняков и усадеб Казакова, отдельных монументальных построек Кваренги и дворцово-парковых ансамблей Камерона несут на себе печать подлинного национального своеобразия.

Новый стиль архитектуры, порожденный передовым художественным движением эпохи, воплощался не только в строгих, монументальных формах общественных зданий и величественных особняков, но и в формах более интимных и лиричных, встречающихся особенно часто в усадебных сооружениях. Само назначение подобных небольших построек (иногда типа ротонды), их тесная связь с сельским пейзажем, гармонично согласовались с тем стремлением к простоте и «естественности», которое было заложено в классицизме и вместе с тем отвечало сентиментальной мечте о приближении человека к природе. Лучшие из этих памятников, которые создавались почти всеми крупными зодчими, отличает особая задушевность и мягкая поэтичность, столь свойственная вообще русскому художественному гению. С этими произведениями связано и устройство имитирующих нетронутую природу парков, расцвет которых относится именно к данному времени. Такие сооружения и пейзажные парки образуют одну из привлекательнейших сторон архитектуры классицизма.

Наряду с основным направлением, в зодчестве второй половины XVIII века существовали и другие течения. В некоторых своих произведениях мастера стремились непосредственно следовать национальным традициям, используя формы московского зодчества XVII века, а также, в отдельных деталях, вводя и мотивы западной готики. Это обращение к старому искусству, в котором видели черты народного национального стиля, было характерным явлением для второй половины XVIII века (и не только для одной России), отражавшим зарождение преромантических настроений. Однако чаще всего, применяя некоторые декоративные формы архитектуры прошлого, зодчие не нарушали самой классической основы зданий. Иногда такое совмещение разных стилевых приемов было внешним и таило в себе опасность эклектики. В других же случаях, когда поиски свободных национальных художественных форм диктовались глубокими идейными побуждениями, как это было у Баженова, создавались значительные произведения, отмеченные печатью подлинной творческой выдумки. Правда, и у Баженова наиболее плодотворное претворение эти приемы нашли в отдельных церковных и, особенно, парковых сооружениях, как, например, в ансамбле Царицына, где архитектору удалось достичь неожиданных по своему разнообразию фантастических живописных эффектов. Свидетельством ранних преромантических увлечений было и устройство, обычно в парках, руин, в виде которых иногда соору-

жались служебные помещения. Такие руины любили вводить в свои архитектурные ансамбли Львов, Баженов и др.

Изобразительные искусства второй половины XVIII века отличались столь же большим разнообразием исканий и богатством содержания. Видное место занимает скульптура, где подлинных высот достигает портрет. В лице Шубина русская скульптура выдвигает крупнейшего мастера, который, подобно Гудону во Франции, создает галлерею глубоко реалистических образов, поражающих проникновенным раскрытием характеров его современников. При всей, подчас беспощадной, зоркости наблюдений, позволявшей художнику за внешней представительностью своих обычно высокопоставленных моделей угадывать их подлинную сущность, в его портретах всегда звучит гуманистическая нота, вера в непреходящую ценность человеческой личности.

Высокие общественные идеалы, воодушевлявшие зодчих и ваятелей того времени, вызвали к жизни и новые для русской скульптуры жанры, такие, как городской монумент и разнообразные виды станковой и монументально-декоративной пластики. Эти жанры развивались, в основном, в русле классицистического направления. Их особенности наиболее ярко проявлялись в героических образах, где само содержание, специфический эмоциональный строй произведений находили адекватное выражение на обобщающем, идеально-возвышенном языке искусства классицизма. Примером такого рода решений могут служить памятник Суворову, «Геркулес на коне» и «Аякс с телом Патрокла» М. И. Козловского, замечательные создания Ф. Ф. Щедрина для Адмиралтейства (особенно его Кариатиды), являющиеся гордостью русской скульптуры. Вместе с тем, для лучших русских ваятелей, так же как и для архитекторов, можно отметить в качестве важной черты неканоническое, свободное творческое понимание основ классицизма, такое отношение к художественным задачам, когда живая идея, порыв мысли и чувства, не считаясь с тесными рамками того или иного стиля, естественно воплощаются в творениях подлинного большого искусства. Это следует сказать не только о памятнике Петру I Э. М. Фальконе — одном из величайших произведений мировой скульптуры. Это нашло выражение и в работах Козловского (например, в его «Самсоне», в «Поликрате»), и в декоративных скульптурах Щедрина («Нева», «Сирены», уже упоминавшиеся Кариатиды), и в ряде созданий И. П. Прокофьева («Медный змий» и др.).

Тема человека, решавшаяся обычно классицистической скульптурой в идеальном, героическом плане, претворялась и в более интимном аспекте,— в серии идиллических скульптур, в которых были воплощены представления людей того времени о «естественном состоянии» человека.

Велики были достижения классицистической скульптуры и в области синтеза искусств. Барельефы Ф. Г. Гордеева в Останкинском дворце, Козловского в «Храме дружбы», Прокофьева в конференц-зале и на парадной лестнице Академии художеств и особенно декоративные скульптуры Щедрина в Адмиралтействе могут служить замечательными образцами тонкого проникновения скульп-

торов в замысел зодчих, примером целостных художественных ансамблей, созданных на новой гармонической основе. Это понимание ансамбля сохранится и получит широкое развитие в скульптуре в первое десятилетие XIX века.

Следует, однако, отметить, что художественные принципы классицизма не всегда совпадали в скульптуре с глубокими реалистическими исканиями мастеров, а иногда оказывались и препятствием на пути этих исканий. Тяготение к идеальности и возвышенности языка, характерное для классицизма, заключало в себе опасность абстракции и не было плодотворно в тех случаях, когда художник стремился к изображению реальной жизни во всем ее конкретном многообразии и богатстве. Именно поэтому искусство Шубина, искавшего в своих произведениях последовательной и нелицеприятной правды, вступало в противоречие с требованиями классицизма. Односторонность художественной системы последнего объясняет тот факт, что реалистические тенденции, столь сильные в искусстве второй половины XVIII века (наглядно выявлявшиеся и в скульптуре классицизма), утверждались подчас в противовес классицистическому направлению, в явной борьбе с ним.

Со всей отчетливостью это сказалось в живописи второй половины XVIII столетия, особенно в самом ценном и значительном, что было ею создано — портрете, хотя и соприкасавшемся в ряде моментов с классицизмом.

По классификации жанров, выработанной академической классицистической эстетикой, «высшим родом» искусства считался исторический жанр; портрету, а также пейзажу и, тем более, бытовому жанру отводилось второстепенное место. Действительно, появление в эти годы исторической живописи было фактом весьма существенным. В полотнах на собственно исторические (а также мифологические и религиозные) сюжеты затрагивались некие общие принципы общественной и личной морали. Возникновение исторического жанра свидетельствовало о расширении диапазона искусства, о завоевании им неизвестных ранее художественных сфер. Однако при всех этих несомненных положительных чертах, в исторических картинах явственнее всего обнаруживались и ограниченные стороны искусства того времени, система общеобязательных канонических приемов; сильнее сказывалось здесь и давление официальных вкусов.

Свободней в своем развитии был пейзаж, родившийся из стремления к познанию своей родины, из интереса к природе и вызываемых ею у человека переживаний, в чем немалую роль играли передовые просветительские идеи и сентиментальный культ природы. С. Ф. Щедрин и М. М. Иванов, Ф. Я. Алексеев и Ф. М. Матвеев отразили существенные стороны в настроениях людей своего времени, заложили основы русской пейзажной живописи и графики.

И все же наиболее высокие достижения изобразительного искусства того времени были связаны с областью портрета. Именно здесь обогащение духовной жизни людей и усложнение самой действительности, что так поражает в этой эпохе, борьба за достоинство и ценность человеческой личности, которая проходила под влиянием нараставшего движения просветительства, отразились

на содержании произведений художников. Подобно английским мастерам портретной живописи середины и второй половины XVIII века, подобно портретистам Франции, русские живописцы Рокотов и Левицкий, Боровиковский и Щукин запечатлели многогранные образы людей, их сложные переживания и чувства.

Даже в парадных полотнах, в которых художники этого времени обнаруживали изощренное мастерство, они умели показать индивидуальные черты модели. Но особенно значительные ценности возникали в области интимного портрета. Этапом на пути его развития явилось в живописи творчество Рокотова, в гравюре — Чемесова, уже в 60-х годах достигших подкупающей непринужденности и простоты изображения, владевших изысканными средствами портретной характеристики; они открыли красоту внутреннего духовного мира человека. Реалистическая сочность, полнокровность и ясность отличала образы, созданные в различных видах портрета Левицким. По глубине проникновения в человеческую психологию, по яркости живописно-пластического языка его лучшие портреты (Дьяковой, священника, смольнянок) вошли в сокровищницу мирового искусства. Боровиковский, работавший в конце столетия, подчеркивал в своих произведениях привлекательность человека, отдавшегося состоянию мечтательности. И хотя переживания его героев нередко носили сентиментальный характер, он утверждал своим искусством право человека на выражение его «естественных» чувств, вкладывая в это новое общественное содержание. В некоторых портретах Боровиковского и особенно в портретах Щукина начали звучать романтические ноты.

Для русского портрета этого времени в целом не были характерны обостренная индивидуализация, обаяние сугубо интеллектуального начала, которые отличали некоторые произведения художников Запада. Иногда в русском портрете сильнее дают о себе знать черты условности. Но зато ему свойственны особая теплота в характеристике человека и одухотворенность образов. В лучших из портретов превосходно выражено осознание человеком своего долга перед государством, перед общественными сословиями. Приобретя новые оттенки и иной смысл, многие из этих черт сохранятся и в дальнейшем развитии русского портрета.

Сильное реалистическое движение в искусстве второй половины XVIII века способствовало и рождению бытового жанра. И хотя традиции этого искусства в то время лишь складывались, пристальный интерес к жизни рядового человека, к быту крестьян и обездоленных нищих, сказавшийся в произведениях И. Фирсова, М. Шибанова и И. Ерменева, свидетельствовал о возраставшем значении демократических элементов в художественной культуре. В акварелях Ерменева тема социальной несправедливости зазвучала с такой непосредственностью, с какой она отражалась в те годы главным образом в литературе.

Картина разнообразных художественных достижений в рассматриваемый период была бы неполной, если не учитывать успехов декоративно-прикладного искусства, переживавшего в то время, пожалуй, свой наибольший расцвет.

Говоря об искусстве XVIII века в целом, следует остановиться на некоторых общих явлениях.

Немалую роль в художественном развитии этого столетия играло укрепление национального самосознания. Важным моментом в упрочении завоеваний национальной культуры было образование в 1757 году Академии художеств в Петербурге, которая призвана была готовить отечественные кадры художников и тем самым довершить в области искусства дело, начатое еще Петром. И хотя деятельность Академии сковывалась давлением абсолютистского правительства, проводником идей которого она по воле официальных кругов должна была стать, тем не менее значение ее для развития нового русского искусства было огромно.

Необходимость освоения в короткий срок богатств многовековой западноевропейской культуры и быстрого овладения основами современного профессионального художественного мастерства, обязывало русских художников на первых порах внимательно изучать опыт Запада, перенимать технические приемы и навыки у иностранных мастеров. Это предопределяло известную роль в художественной жизни России XVIII века, особенно в начале века, иноземных художников. Но даже на раннем этапе, приобщаясь к достижениям Запада, новое русское искусство следовало по своему пути, обусловленному его собственными историческими потребностями и традициями, и уже вскоре сумело выдвинуть в различных областях художественной деятельности зрелых и талантливых мастеров. К середине 60-х годов влияние иностранцев ослабевает даже в сфере преподавания искусства. В то же время лучшие иностранные мастера, которым было суждено работать в России, зорко всматривались в особенности окружающей их жизни, проникались передовыми идеями страны и именно поэтому смогли создать значительные произведения, ставшие достоянием русского искусства. К началу XIX века деятельность иностранных художников уже не имела сколько-нибудь существенного значения для поступательного движения русского искусства.

Тем не менее, при всех выдающихся достижениях национального творчества, двор и аристократия выказывали пренебрежительное отношение к отечественному искусству, открыто предпочитая русским художникам даже самых посредственных иноземных мастеров. Это вызывало глубокое возмущение в передовых кругах общества. Протест против оскорбительной недооценки русского искусства и его деятелей, против неоправданного засилья в стране иностранцев проходит красной нитью через всю художественную культуру XVIII века. Во второй половине столетия этот протест закономерно переплетается с общей борьбой за достоинство личности, против ее социального и сословного угнетения, за человеческие права и достоинство народа. Особой остроты борьба за национальную культуру достигает в первые десятилетия XIX века, в период патриотического подъема и затем нарастания революционных идей, когда ширится движение, направленное на отстаивание самостоятельности и национальных

основ русского искусства. Защита национальных основ культуры входит существенным элементом в освободительную идеологию, сливаясь с борьбой за демократизацию всей русской культуры, за реалистические принципы искусства. Однако начало этим сложным процессам было положено еще в XVIII веке.

Лучшие достижения искусства XVIII столетия связаны с утверждением жизни, природы, ценности человека, освободившегося от средневековой морали, от оков религиозного мировосприятия. Они отражают рост человеческой личности, постепенно все сильнее осознающей себя членом государства и общества и находящей опору для борьбы с социальной несправедливостью в просветительском учении о «естественной» сущности человека, о равенстве людей перед природой.

В этой знаменательной победе человеческого разума над вековыми предрассудками, в этом признании первоосновой всякого творчества действительности с ее «естественными» закономерностями — реалистическая сила искусства того времени, его глубокий гуманистический пафос. Однако вера в непреложные законы разума, во всепобеждающую силу логического познания мира предопределяла и ограниченность возможностей этого искусства, в частности присущие ему элементы нормативности. Особенно к концу века появляются отчетливые признаки критики такого рода искусства, убеждение в самоценности чувств человека и на этой основе поиски более эмоциональных путей познания действительности. Под влиянием подобных воззрений развивается не только сентиментализм (отдельные проявления которого встречаются и в более ранний период), но возникают и первые ростки романтического движения. И все же в целом XVIII век не порывает с системой неких определенно сформулированных общеобязательных «правил» искусства, с устойчивой верой в неизменно разумные «естественные» начала жизни.

Те отдельные явления preромантического порядка, которые, как уже говорилось, имели место в архитектуре, а также в живописи (прежде всего в портрете и, отчасти, в пейзаже, театральной живописи) не поколебали основы ясного, логически разумного, объективного и целостного художественного мышления. XVIII век для нас навсегда остается веком торжества разума, прославления сбросившей с себя средневековую ограниченность человеческой личности. И если в первой трети XIX столетия искусство освобождается от черт известной нормативности и догматичности и приближается к более широкому пониманию жизни и человека, все же основное качество искусства предшествующего периода — пафос человечности и значение светлого рационального начала — в нем остаются. Недаром архитектура (и отчасти скульптура) этого времени при всех новых задачах и иных закономерностях развития продолжает традиции классицизма XVIII века. А живопись, отмеченная сильным влиянием романтизма, не теряет своей жизнеутверждающей объективной основы; романтические элементы не противостоят в ней реалистическим исканиям времени, но органично включаются во все более крепнущее реалистическое течение.

Дальнейшее художественное развитие было бы невозможно без того этапа, который представлял собой в области искусства XVIII век. Его лучшим завоеванием стал человек, впервые получивший в творческом воплощении художников привлекательность индивидуального явления, реальный мир в богатстве и яркости своих красок. И это свое важнейшее завоевание искусство XVIII века завещало следующему столетию.

БИБЛИОГРАФИЯ

Произведения основоположников марксизма-ленинизма

Маркс К. и Энгельс Ф. Традиционная английская политика.— Сочинения, т. X, стр. 528—585.

Маркс К. Господин Фогт.— Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 359, 362—363.

Энгельс Ф. Какое дело рабочему классу до Польши.— Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 159—160.

Энгельс Ф. Из подготовительных работ к «Анти-Дюрингу».— Сочинения, т. XVI, стр. 370—371.

Энгельс Ф. Об общественных отношениях в России.— Избранные произведения в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 49.

Ленин В. Гонители земства и аннибалы либерализма.— Сочинения, т. 5, стр. 28.

Ленин В. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социалистам-революционерам.— Сочинения, т. 15, стр. 308.

Ленин В. О национальной гордости великороссов.— Сочинения, т. 21, стр. 85.

Ленин В. Доклад на II Всероссийском съезде профессиональных союзов 20 января 1919 г.— Сочинения, т. 28, стр. 397.

Ленин В. О государстве.— Сочинения, 29, стр. 445.

Общие труды

Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведены, первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым. СПб., 1789.

Виен И. Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись. СПб., 1789.

Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792.

И. У. [Урванов]. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793.

Акимов И. Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках.— «Северный вестник», 1804, ч. I, № 3, стр. 349—358.

Оленин А. Краткое историческое сведение о состоянии имп. Академии художеств с 1764-го по 1829-й год. СПб., 1829.

Петров П. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. СПб., 1864.

Юндолов А. Указатель к сборнику материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб., 1887.

Собко Н. Словарь русских художников, т. 1—3. СПб., 1893—1899.

Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен, т. 2. М., 1903.

Трубников А. Пенсионеры Академии художеств в XVIII веке.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 349—356.

Грабарь И. История русского искусства, т. 1, 3, 5. М. [1909—1916].

Кондаков С. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914, ч. 1—2. СПб., [1914].

Трубников А. Первые пенсионеры имп. Академии художеств.— «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 67—92.

Русская академическая художественная школа в XVIII веке.— «Известия Гос. Академии истории материальной культуры», вып. 123. М — Л., 1934.

Мастера искусства об искусстве, т. 4. М.—Л., 1937.

Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М.—Л., 1940.

Савинов А. Академия художеств. М.—Л., 1948.

Машковцев Н. Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 2. Искусство XVIII века. М., 1950.
Жидков Г. Русское искусство XVIII века. М., 1951.
Зотов А. Пути развития русского искусства в XVIII веке.— «Искусство», 1951, № 2.
Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников.— «Восемнадцатый век». Под ред. А. Леонова. М., 1952.
Михайлов А. Некоторые вопросы истории русского искусства XVIII века.— «Искусство», 1953. № 6.
Коваленская Н. Искусство XVIII века.— В кн.: «Очерки по истории русского искусства». [М.], 1954.
Молева Н. и Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956.
«История русского искусства». Под общей ред. члена-кор. Академии художеств СССР Н. Машковцева, т. I, разд. 7 и 8. М., 1957.
Зотов А. Академия художеств СССР. Краткий очерк. М., 1960.
Reimers H. L'Académie Impériale des Beaux-Arts à St.-Petersbourg, depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I. St.-Petersbourg, 1807.
Stählin K. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926.
Hamilton G. The Art and Architecture of Russian. [Harmondsworth], 1954.

К главе первой

«Живопись второй половины XVIII века»

Общие работы по истории русской живописи

Бенуа А. Русская школа живописи. [СПб], 1904.
Врангель Н. Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура, т. 1—2. СПб., 1904.
Врангель Н. Очерки по истории миниатюры в России.— «Старые годы», 1909, октябрь, стр. 509—573.
Успенский А. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913.
Мюллер А. К истории западного влияния в русском искусстве.— «Среди коллекционеров», 1924, № 1—2, стр. 3—9.
Бакушинский А. Живопись и рисунки XVIII—XIX столетий в Цветковской галлерее. М.— Л., 1925.
Рыбников А. Фактура классической картины. М., 1927.
Лебедев А. Русская живопись в XVIII веке. Л., 1928.
Государственная Третьяковская галлерея. Каталог живописи XVIII—XX веков. М., 1952.
Государственная Третьяковская галлерея. Альбом (сост. и автор вступ. статьи Г. Недошивин). М., 1957.
Государственный Русский музей. Путеводитель. Л.— М., 1958.
Русский музей. Ленинград. Альбом. (Сост. и автор вступит. статьи А. Н. Савинов). М.— Л., 1959.
Зонова З. История собирания произведений XVIII века в Третьяковской галлерее.— В сб.: «Сто лет Третьяковской галлереи», М., 1959, стр. 180—215.
Руссская живопись в музеях РСФСР, вып. I—IX. М.— Л., 1955—1960 (издание продолжается).

Общие работы по портретной живописи

Петров П. Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI—XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников. СПб., 1870.
Врангель Н. Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850). СПб., 1902.
Бенуа А. Выставка русской портретной живописи за сто пятьдесят лет (1700—1850) — «Художественные сокровища России», т. II. СПб., 1902, № 4, стр. 67—74.
Дягилев С. Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. СПб., 1905.
Русские портреты XVIII и XIX столетий, изд. вел. кн. Николаем Михайловичем, т. I—V. СПб., 1905—1909.
Врангель Н. Миниатюра в России. СПб., 1909.
Щербатова М. Материалы для справочной книги по русским портретам, вып. 1—2. М., 1910.
Голлербах Э. Портретная живопись в России. XVIII века. М.— Пг., 1923.
Сидоров А. Русские портретисты XVIII века. М., 1923.
Лебедев Г. Русские художники XVIII века. Иван Никитин. Иван Аргунов. Д. Г. Левицкий. В. Л. Боровиковский. М.— Л., 1937.
Кузьминский К. Ф. С. Рокотов. Д. Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века. М., 1940.
Выставка портретов русских художников XVIII—XX вв. Каталог. М., 1946.
Выставка русского портрета XVIII — начала XX вв. Каталог. Л., 1959.

Ф. С. Рокотов

Врангель Н. Федор Степанович Рокотов.— «Старые годы», 1910, апрель, стр. 3—16.

Ф. С. Рокотов. Каталог выставки портретов. Составил Игорь Грабарь. М.— Пг., 1923.
Греч А. Выставка Рокотова.— «Среди коллекционеров», 1923, № 7—10, стр. 56—59.
Анисимов Ю. Ф. С. Рокотов. Материалы для анализа творческого пути.— «Искусство», 1938, № 3, стр. 77—96.
Лебедев А. Ф. С. Рокотов (этюды для монографии). М., 1941.
Лапшина Н. О некоторых ранних произведениях Ф. С. Рокотова.— «Искусство», 1951, № 5, стр. 84—91.
Михайлов А. К биографии Ф. С. Рокотова.— «Искусство», 1954, № 6, стр. 76—78.
Подольский Р. Новые материалы о Ф. С. Рокотове.— «Искусство», 1958, № 12, стр. 65—69.
Лапшина Н. Федор Степанович Рокотов. М., 1959.
Федор Степанович Рокотов. К стопятидесятилетию со дня смерти. Каталог выставки. Гос. Третьяковская галлерея и Гос. Русский музей. М., 1960.
Чарновский О. Психологическая характеристика в портретах Ф. С. Рокотова.— «Искусство», 1960, № 3, стр. 52—61.
Федоров-Давыдов А. Книга о Рокотове.— «Искусство», 1960, № 3, стр. 71—73. (Рецензия на книгу Н. Лапшиной).

Д. Г. Левицкий

Горленко В. Д. Г. Левицкий.— «Руский архив», 1892, кн. X, стр. 205—222.
Бенуа А. Д. Г. Левицкий — «Художественные сокровища России», 1901, № 7, стр. 102—103.
Русская живопись в XVIII веке, т. 1. Д. Г. Левицкий. Составил С. П. Дягилев. [СПб., 1902].
Модзалевский Б. Записка Д. Г. Левицкого к А. Ф. Лабзину.— «Художественные сокровища России», 1907, № 4, стр. 90—93.
Павловский И. К биографии художника Д. Г. Левицкого.— «Русская старина», 1911, ноябрь, стр. 282.
Ладыженко К. Жизнь и деятельность Григория Кирилловича Левицкого.— «Искусство в Южной России», 1914, № 5—6, стр. 175—189.
Столпянский П. Среди архивов.— «Старые годы», 1914, январь, стр. 66—67.
Скворцов А. Д. Г. Левицкий. М., 1916.
Модзалевский В. До біографії украінського штихаря Григория Левицького.— «Збірник секціі историі мистецтв Укр. Наукового т-ва». Київ, 1921, стр. 25—30.
Каталог выставки произведений Д. Г. Левицкого. М., 1922.
Корницкий И. Дмитрий Григорьевич Левицкий.— «Среди коллекционеров», 1922, № 1, апрель, стр. 3—16.
Греч А. Выставка произведений Левицкого.— «Среди коллекционеров», 1923, № 1—2, стр. 52—54.
Киселев Н. Д. Г. Левицкий и масонство.— «Среди коллекционеров», 1923, № 5, стр. 26—28.
Грабарь И. Юбилейпая выставка Левицкого. 1822—1922.— «Русское искусство», 1923, № 2—3, стр. 89—92.
Украінске малярство. Дмитро Левицький. Передмова К. Буровія. Монографія Г. Чукина. Київ, 1930.
Жидков Г. Дмитрий Григорьевич Левицкий М.— Л., 1946.
Поспелов Г. Портреты смольнянок Д. Г. Левицкого.— «Искусство», 1957, № 3, стр. 69—75.
Чегодаева Н. Новые архивные данные о Левицком.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 8. М., 1957, стр. 54—64.
Козлова А. Новое о Д. Г. Левицком.— «Сообщения Гос. Русского музея», V. Л., 1957, стр. 21—25.
Молева Н. Левицкий. М., 1961.
Roche D. Un portraitiste petit russien D. G. Levitski. Paris, 1904.

Е. Д. Камеженков

Рост Е. О живописце Ермолае Дементьевиче Камеженкове.— В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. I, Л., 1928, стр. 178—184.
Журавлев Н. и Кац Л. Материалы о крепостном художнике Е. Д. Камеженкове.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 13—14. М., 1958, стр. 120—138.

В. Л. Боровиковский

В. [Григорович]. О состоянии художеств в России.— «Северные цветы на 1826 год». СПб., 1826, стр. 33—36.
Бартенев П. Девятнадцатый век. М., 1872, стр. 217—219.
Божерянов И. К биографии художника В. Л. Боровиковского.— «Киевская старина», 1884, № 6, стр. 327—332.
Боровиковский И. Краткие сведения к биографии Владимира Лукича Боровиковского.— «Киевская старина», 1884, № 9, стр. 155—162.
Чеважевский В. Еще об одном портрете кисти Боровиковского.— «Киевская старина», 1884, № 11, стр. 544—545.
Горленко В. Живописец Владимир Лукич Боровиковский.— «Русский архив», 1891, № 6, стр. 257—291.
Дягилев С. К биографии Боровиковского.— «Русский архив», 1902, № 5, стр. 61—64.
Маковский С. Несколько неизданных портретов Боровиковского.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 309—329.
Горностаев Ф. Иконостас кисти Боровиковского.— «Труды XIV археологического съезда в Чернигове. 1908», т. 2, М., 1911.
Стрелков А. Новый портрет Боровиковского.— «Среди коллекционеров», 1923, март—апрель.

Греч А. Арпачево.— «Сборник общества изучения русской усадьбы», вып. 2, 1927, стр. 10.

Свирин А. Автопортрет В. Л. Боровиковского.— «Сборник общества изучения русской усадьбы», вып. 1, 1928.

Чукін Д. Боровиковський. Харьків, 1931.

Архангельская А. Боровиковский. М., 1946.

Машковцев Н. Владимир Лукич Боровиковский. М., 1950.

Алексеева Т. Боровиковский. М., 1960.

Алексеева Т. Боровиковский на Украине.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1960» (в печати).

Roche D. Vladimir Loukitch Borovikovski.— «Gazette des beaux-arts», 1906, v. 36, p. 367—381, 485—501.

С. С. Щукин и портретисты конца XVIII века

С. С. Щукин

Акимов М. Щукин Степан Семенович. В кн. «Русский биографический словарь», т. 24. СПб., 1912, стр. 155.

Г. И. Скородумов

Скородумов П. Гавриил Иванович Скородумов, первый знаменитый русский гравер.— «Сын отечества», 1852, № VIII. Отдел «Науки и художества», стр. 58—70.

Некрасова Е. Портрет в творчестве Г. И. Скородумова.— В кн.: «Материалы по теории и истории искусства». М., 1956, стр. 118—132.

Есипова О. Об авторстве картины «Весы».— «Загорский Гос. историко-художественный музей. Заповедник. Сообщения», вып. 2. Загорск, 1958, стр. 55—58.

Н. И. Аргунов

Каталог выставки работ крепостного художника Н. И. Аргунова. Останкинский дворец-музей творчества крепостных. М., 1950.

Костикова Н. Николай Аргунов.— «Искусство», 1951, № 3, стр. 68—76.

В. Я. Родчев

Серый Г. Найденная картина В. Родчева «Аполлон и Марсий».— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», № 8. М., 1957, стр. 72—75.

А. Статин

Нерадовский П. Мужской портрет работы А. Статина в собрании Государственного Русского музея.— В кн.: «Материалы по русскому искусству». Л., 1928, стр. 171—177.

Историческая живопись

Общие труды

Русская историческая живопись. Выставка в Гос. Третьяковской галлерее. [Каталог]. (Вступит. статья С. Гольдштейн). М., 1939.

Русская историческая живопись. Выставка 1939 года. [Путеводитель]. (Вступит. статья Г. Жидкова). М., 1939.

Жидков Г. Заметки о русской исторической живописи.— «Искусство», 1939, № 2, стр. 59—81.

А. П. Лосенко

Эрнст С. А. П. Лосенко.— «Старые годы», 1914, январь, стр. 3—24.

Жидков Г. К вопросу о «Чудесном улове» Лосенко.— «Среди коллекционеров», 1924, № 9—12, стр. 56—58.

Жидков Г. К вопросу о природе раннего русского академического классицизма.— «Институт археологии и искусствознания. Труды отделения искусствознания». М., 1926, стр. 51—60.

Лосенко А. Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры в бытность мою в Париже.— В кн.: «Мастера искусства об искусстве», т. 4. М.— Л., 1937, стр. 31—38, 41—44.

Савинов А. «Зевс и Фетида» А. П. Лосенко.— «Сообщения Гос. Русского музея», II, Л., 1947, стр. 22—25.

Савинов А. и Жидков Г. Антон Павлович Лосенко (1737—1773).— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века». М., 1952, стр. 97—122.

П. И. Соколов

«Меркурий усыпляет Аргуса» (картина П. Соколова).— «Иллюстрация», 1862, № 222, стр. 347—348 и 224, стр. 392.

Г. И. Угрюмов

Григорович В. Сведения о Григории Ивановиче Угрюмове и его произведениях.— «Журнал изящных искусств», 1823, № 1, стр. 62—69.

Зонова З. Григорий Иванович Угрюмов (1764—1823).— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века». М., 1952, стр. 373—388.

Пейзажная живопись конца XVIII и начала XIX века

Общие труды

Болотов А. Некоторые практические замечания о садах новейшего вкуса.— «Экономический магазин», т. XX. СПб., 1784, стр. 17—31.

Петров П. Отечественная живопись за сто лет. Статья вторая. Портрет и пейзаж.— «Северное сияние» (русский художественный альбом), т. II. СПб., 1863, стр. 120—130.

Курбатов В. Сады и парки. Пг., 1916.

Батюшков К. Прогулка в Академию художеств.— Сочинения. М.— Л., 1934, стр. 320—340.

Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953.

С. Ф. Щедрин

Коноплева М. Семен Федорович Щедрин (1745—1804). Материалы к биографии и характеристике творчества.— В кн.: «Материалы по по русскому искусству». Л., 1928, стр. 143—160.

Федоров-Давыдов А. О двух новых картинах Семена Щедрина.— «Искусство», 1951, июль—август.

М. М. Иванов

Собко Н. Словарь русских художников, т. 2, вып. 1. СПб., 1895, стр. 377—385.

Макаров В. Михаил Матвеевич Иванов и Жак Кристоф Мивиль.— «Сообщения Гос. Русского музея», II. Л., 1947, стр. 11—15.

Федоров-Давыдов А. Михаил Матвеевич Иванов. М., 1950.

Федоров-Давыдов А. Акварель М. М. Иванова из собрания Десницкого. В кн.: «Гос. Третьяковская галлерея. Материалы и исследования», II., М., 1958, стр. 51—55.

Ф. Я. Алексеев

Собко Н. Словарь русских художников, т. 1, вып. 1. СПб., 1893, стр. 112—120.

Грабарь И. Ф. Я. Алексеев.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 357—390.

П. П—в [Петров]. Ф. Я. Алексеев.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. 1. СПб., 1900, стр. 15—17.

Федор Яковлевич Алексеев. К двухсотлетию со дня рождения. Каталог выставки в Гос. Третьяковской галлерее. М., 1953.

Федоров-Давыдов А. Ф. Я. Алексеев. М., 1955.

Бытовой жанр

И. Фирсов

Рош Д. Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской Академии живописи и скульптуры.— «Старые годы», 1909, июнь, стр. 308.

Успенский А. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913.

Грабарь И. Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, стр. 262—265.

Вольценбург О. Иван Фирсов.— «Сообщения Института истории искусств», № 3, М., 1953, стр. 121—127.

Коваленская Н. Еще об Иване Фирсове.— «Сообщения Института истории искусств», № 8. М., 1957, стр. 75—77.

И. М. Танков

И. М. Танков. В кн.: «Русский биографический словарь», т. 20. СПб., 1912, стр. 286.

Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, стр. 117—119.

М. Шибанов

Дягилев С. Портретист Шибанов.— «Мир искусства», вып. III, 1904, стр. 125—136.

Селиванов А. По поводу портретов в собрании А. В. Селиванова.— «Старые годы», 1910, февраль, стр. 30—31.

Врангель Н. Несколько слов о М. Шибанове.— «Старые годы», 1910, февраль, стр. 32—33.

Скворцов А. Михаил Шибанов. М.— Л., 1946.

Жидков Г. М. Шибанов. М., 1954.

И. А. Ерменев

Яремич С. Художества в период президентства И. И. Бецкого.— В кн.: «Русская академическая художественная школа в XVIII веке». М.—Л., 1934, стр. 106—109.

Галич Л. Новое об И. А. Ерменеве.— «Сообщения Гос. Русского музея», IV. М., 1956, стр. 19—20.

Старцев А. Новые материалы о художнике И. А. Ерменеве.— «Искусство», 1957, № 5, стр. 77—78.

Иностранные художники в России

Врангель Н. Иностранцы в России.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 5—94.

Мюллер А. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925.

Мюллер А. Быт иностранных художников в России. Л., 1927.

«Русская академическая художественная школа в XVIII веке». М.— Л., 1934, стр. 33—48.

Театрально-декорационная и декоративная живопись

Gonzague P. Information à mon chef ou éclaircissement convenable du décorateur-théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercie de sa profession. St.-Pétersbourg, 1807.

Gonzague P. La musique des yeux et l'optique théâtrale. St.-Pétersbourg, 1807.

Декоратор Гонзаго.— «Художественный хроникер», 1887, № 6—7, стр. 63—64.

Божерянов И. Декоратор Гонзаго.— «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, стр. 235—245.

Курбатов В. Павловск. СПб. [1912].
Успенский А. Материалы для описания художественных сокровищ Павловска.— «Художественные сокровища России», 1905, № 6—9, стр. 95—118.
Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910.
Курбатов В. Перспективисты и декораторы.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 114—124.
Курбатов В. Гонзаго.— «Ежегодник императорских театров», вып. IV, 1912, стр. 1—13.
Успенский А. Императорские дворцы, т. 1—2. М., 1913.
Успенский А. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913.
Богоявленский С. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
Курбатов В. Сады и парки. Пг., 1916.
Жарновский И. Пиетро Гонзага в Венеции.— «Среди коллекционеров», 1923, ноябрь — декабрь, стр. 3—13.
Театральные декорации Бибиена и Гонзага. Каталог выставки. Музей архитектуры. М., 1936.
Романов Н. Рисунки Пьетро ди Готтардо Гонзага.— «Академия архитектуры», 1936, № 6, стр. 55—57.
Соболев Н. Баженов и Бибиена.— «Академия архитектуры», 1937, № 2, стр. 51—54.
Степанов В. Новонайденный альбом театральных эскизов Пьетро ди Готтардо Гонзага.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 178—180.
Янпольский Н. и Олейник Ф. Восстановление фресок Гонзага.— «Архитектура СССР», 1938, № 12, стр. 73—76.
Гримм Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. М., 1939.
Белявская В. Росписи русского классицизма. Л.— М., 1940.
Елизарова Н. Театры Шереметевых. М., 1944.
Коноплева М. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948.
Эфрос А. Живопись Гонзаго в Павловске.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», М.— Л., 1948, стр. 337—360.
Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII— начала XIX века. М., 1953.
Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957.

К главе второй

«Рисунок и гравюра второй половины XVIII века»

Общие работы по истории русского рисунка и гравюры

Ровинский Д. Русские народные картинки, кн. 1—5. СПб., 1881.
Ровинский Д. Русские народные картинки. Атлас, т. 1—3. СПб., 1881.
Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. 1—4. СПб., 1886—1889.
Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков, т. 1 и 2. СПб., 1895.
Очерки по истории и технике гравюры. М., 1941.
Академические рисунки русских художников. Альбом, вып. 1. М., 1949.
Коваленская Н. Праздник русского искусства.— «Искусство», 1949, № 2, стр. 69—72.
Михайлова О. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. М., 1951.
Коростин А. Русский рисунок XVIII века. М., 1952.
Коростин А. и Смирнова Е. Русская гравюра XVIII века. М., 1952.
Гос. Третьяковская галлерея. Каталог рисунка XVIII века. М., 1952.
Корнилов П. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.
Сидоров А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956.
Молева Н. и Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956.
Гос. Русский музей. Графика XVIII—XX веков. М., 1958.
Русский рисунок. [Альбом. Сост. и автор вступит. статьи Г. Стернин]. М., 1960.
Русская гравюра [Альбом. Сост. и авторы вступит. статьи М. Холодовская и Е. Смирнова]. М., 1960.

Е. П. Чемесов

«Полезное увеселение на месяц февраль», 1761, т. 3, № 5, стр. 46.
«Санктпетербургские ученые ведомости», 1777, № 15, стр. 115.
«Журнал изящных искусств», 1807, кн. 1, стр. 61—63.
Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли, ч. V. М., 1836, стр. 253.
О русских граверах.— «Художественная газета», 1838, № 14, стр. 476.
Петров П. Русский гравер Евграф Петрович Чемесов.— «Библиотека для чтения», отд. 1. 1860, апрель, стр. 1—22.
Лонгинов М. Столетние годовщины.— «Весть», 1865, № 6.
Державин Г. Сочинения, т. 3, СПб., 1866, стр. 333; т. 6, СПб., 1871, стр. 421 и 426.
Ровинский Д. Русский гравер Чемесов. СПб., 1878.
Жизнь Ефима Петровича Чемесова. 1735—1801. Записка его для памяти.— «Русская старина», октябрь, 1891, стр. 1—10.
Виноградов С. Е. П. Чемесов.— «Известия Общества преподавателей графических искусств», М., 1915, № 7, стр. 29—31.
Лазаревский И. Евграф Петрович Чемесов. М., 1948.

Г. И. Скородумов

[Адарюков В.] Гравюры Г. И. Скородумова. Каталог выставки с пояснительным текстом. Гос. музей изящных искусств. М. [1927].

Некрасова Е. Гаврила Иванович Скородумов. М., 1954.

Н. А. Львов

Никулина Н. Н. А. Львов как рисовальщик и гравер.— «Труды Гос. Эрмитажа», т. III, Л., 1959, стр. 154—169.

Оформление книги и книжная иллюстрация

Бурцев А. Обстоятельное библиографическое описание редких и замечательных книг, брошюр, художественных изданий, старых и новых рукописей, гравюр, грамот, портретов, лубочных картинок, указов и разных летучих листов с пояснительными замечаниями и полными перепечатками более редких книг и других библиографических материалов, т. 1—7. СПб., 1901.

Верещагин В. Русская и иностранная книга XV—XIX веков. СПб., 1914.

Обольянинов Н. Каталог русских иллюстрированных изданий. 1725—1860, т. 1—2. М., 1914—1915.

Адарюков В. Книга гражданской печати в XVIII веке.— В кн.: «Книга в России», ч. 1. М., 1924.

Статьи и материалы по истории книги в России. М.— Л., 1936.

Сидоров А. История оформления русской книги. М.— Л., 1946.

Кацпржак Е. История письменности и книги. М., 1955.

К главе третьей

«Прикладное и декоративное искусство второй половины XVIII века»

Работы по отдельным видам русского прикладного и декоративного искусства

Стекло

150 лет Никольско-Бахметевского хрустального завода князя А. Д. Оболенского. СПб., 1914.

Большева К. К истории Мальцовского стекольного производства.— В сб.: «Гос. Институт истории искусств. Изобразительное искусство». Л., 1927, стр. 194—203.

Большева К. Петербургские заводы художественного стекла. Диссертация (Рукопись). 1941. Архив Академии художеств в Ленинграде.

Левинсон Е., Смирнов Б., Шелковников Б., Энтелис Ф. Художественное стекло и его применение в архитектуре. М.— Л., 1953.

Яглова Н. Художественное стекло заводов Немчиновых XVIII в.— «Сообщения Гос. Русского музея», VI. Л., 1959, стр. 42—45.

Shelkovnikov B. Russian glass of the eighteenth century.— «Journal of Glass Studies», v. II. New York, 1960, p. 95—111.

Керамика

Селиванов А. Фарфор и фаянс Российской империи. Владимир, 1903.

Вольф Н. Императорский фарфоровый завод. 1744—1904. СПб. [1907].

Эмме Б. Русский художественный фарфор. М., 1950.

Салтыков А. Первый русский керамический завод. М., 1952.

Салтыков А. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII — начала XX в. М., 1952.

Шелковников Б. Скульптор Ксавери на Петербургском фарфоровом заводе.— «Сообщения Гос. Русского музея», VII. Л., 1961, стр. 48—51.

Шпалеры

Спилиоти Н. Императорская шпалерная мануфактура.— «Художественные сокровища России», т. 3, 1903, стр. 4—8, стр. 231—250.

Мебель

Ленц Э. Заметки о тульском оружейном заводе в XVIII веке.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 336—347.

Тройницкий С. Заметки о Тульском заводе.— «Старые годы», 1916, октябрь — декабрь, стр. 85—91.

Иванов Д. Гамбсова мебель.— «Среди коллекционеров», 1922, вып. 5—6, стр. 29—33.

Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М.— Л., 1934.

Соболев Н. Стили в мебели. М., 1939.

Ванин С. и Ванина С. Техника художественной отделки мебели. Л., 1940.

Попова З. Русская мебель конца XVIII века. М., 1957.

Huth H. Abraham und David Roentgen und ihre Neuwider Möbelwerksstatt. Berlin, 1928.

Ювелирные изделия

Записки придворного брильянтщика Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г.— «Русская старина», 1870, январь — март, стр. 16—27, 77—103, 197—244.

Бенуа А. Галлерея драгоценностей Эрмитажа.— «Художественные сокровища России», 1902, т. II, № 12.

Фелькерзам А. Алфавитный указатель с.-петербургских золотых и серебряных дел мастеров, ювелиров-граверов и пр. 1714—1814.— «Старые годы», 1907. Приложение к № 1—6, 10—12.

Фелькерзам А. Некоторые сведения о с.-петербургских золотых и серебряных дел мастерах за сто лет (1714—1814).— «Старые годы», 1907, январь.

Фелькерзам А. Описи серебра двора его императорского величества, т. I—II. СПб., 1907.

Фелькерзам А. Иностранные мастера золотого и серебряного дела.— «Старые годы», 1911, № 7—10.

Алмазный фонд СССР, вып. I—IV. М., 1924—1926.

Гольдберг Т. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. XVIII. М., 1947, стр. 7—62.

Постникова-Лосева М. Костромское серебряное дело XVIII—XIX вв.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. XVIII. М., 1947, стр. 147—162.

Федосеева И. Ротонды Казакова. (Исследование центрических сооружений русского классицизма на примере творчества Казакова). Кандидатская диссертация. М., 1951.

Гольдберг Т. Черневое серебро Великого Устюга. М., 1952.

Постникова-Лосева М. и Платонова Н. Русское художественное серебро. М., 1959.

Bäksbacka L. St.-Petersburg juvelerare, guld — och silversmeder. 1714—1870. Helsingfors, 1951.

Народное искусство

Ровинский Д. Русские народные картинки, кн. 1—5. СПб., 1881.

Бобринский А. Народные русские деревянные изделия. Изд. 2. Вып. 5. М., 1911.

Малицкий Г. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923.

Свионтовская-Воронова Л. Резная кость из собрания П. И. Щукина. М., 1923.

Воронов В. Крестьянское искусство. М., 1924.

Воронов В. Народная резьба. М., 1925.

Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М.— Л., 1934.

Василенко В. Северная резная кость (Холмогоры). М., 1936.

Салтыков А. Гжельская керамика. М., 1949.

Рехачев М. Холмогорская резьба по кости. Архангельск, 1949.

Ополовников А. Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955.

Просвиркина С. Русская деревянная посуда. М., 1957.

Василенко В. Искусство Хохломы. М., 1959.

Суслов И. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959.

Уханова И. Новые материалы о выдающемся мастере художественной резьбы по кости Н. С. Верещагине.— «Труды Гос. Эрмитажа», т. III. Л., 1959, стр. 111—119.

Уханова И. О холмогорских костерезах XVIII — начала XIX века в Петербурге.— «Сообщения Гос. Эрмитажа», вып. 15, Л., 1959, стр. 15—17.

Василенко В. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XIX вв. М., 1960.

Уханова И. Русская художественная резная кость XVIII — начала XIX в. в собрании Эрмитажа. Л., 1960.

УКАЗАТЕЛЬ К VI и VII ТОМАМ[1]

[1] Римскими цифрами обозначен порядковый номер тома, арабскими — страницы соответствующего тома.

Названия памятников архитектуры, собственные и нарицательные имена мифологических персонажей, служивших объектами изображения, включены в настоящий сводный именной, географический и предметный указатель.

60*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН УССР — Библиотека Академии наук Украинской ССР

ГИАЛО — Гос. исторический архив Ленинградской области

ИЗОГИЗ — Гос. издательство изобразительного искусства

ЛАФОКИ АН СССР — Лаборатория фотографии и кинематографии Академии наук СССР

ЛИИЖТ — Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта

МОГИА — Московский областной Гос. исторический архив

ЦГАДА — Центральный Гос. архив древних актов СССР в Москве

ЦГИАЛ — Центральный Гос. исторический архив СССР в Ленинграде

ЦГИА УССР — Центральный Гос. исторический архив Украинской СССР

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая

ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Глава вторая

РИСУНОК И ГРАВЮРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Глава третья

ПРИКЛАДНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

РЕДАКТОРЫ ТОМА

В. Н. Лазарев и Т. В. Алексеева

*

Редактор издательства *Н. И. Воркунова*
Художественный и технический редактор *Т. П. Поленова*
Оформление художника *С. Н. Тарасова*

*

РИСО АН СССР № 105—64В. Сдано в набор 30/VI 1960 г.
Подписано в печать 17/V 1961 г. Формат бумаги 60 × 92 1/8.
Печ. л. 64 + 24 вкл. Уч. изд. л. 42,7 (39,53 + 3,17 вкл.)
Тираж 15 500 экз. Т-05464. Изд. № 4111. Тип. зак. № 1508.

Цена 6 руб.

Издательство Академии наук СССР
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

В редактировании тома участвовала в качестве консультанта доктор искусствоведческих наук Н. Н. Коваленская.

Подготовка к изданию текстов и библиографических материалов VII тома осуществлена кандидатом искусствоведения Т. В. Алексеевой. В подготовке библиографических материалов и в технической работе принимали участие также Н. В. Вульферт, А. В. Рындина и Л. И. Тананаева.

Подбор иллюстраций выполнен научными сотрудниками Института истории искусств Н. В. Масалиной и Б. А. Соморовым. Указатель к VI и VII томам составлен проф. Н. П. Киселевым.

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ
К VII ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
170	2 св.	актера.	актера[1].
232	5 сн.	Н. Фирсов	И. Фирсов
264	1 сн.	месторождение	местонахождение
267	15 св.	XVII века	XVIII века
282	11 св.	Патерсон	Патерсен
304	17 сн.	в них же	в них те же
310	6 сн.	стр. 20—206	стр. 205—206
349	8 сн.	стр. 493	стр. 349
360	10 св.	В 1755	В 1756
360	16 св.	«Типографская	«Типографическая
360	19 св.	Корнилова	Корнильева
387	подпись под иллюстрацией	XVII века	XVIII века
403	1 сн.	о чем	о нем
418	6 сн.	Холмская	Хохломская